Dumitru Dancu

suzanne valadon

Editura Meridiane

Dumitru Dancu

suzanne valadon

EDITURA MERIDIANE
București, 1974

Scanned with OKEN Scanner

CUVÎNT ÎNAINTE

A urmări evoluția artistică a Suzannei Valadon pare o bagatelă în comparație cu întocmirea biografiei sale, răstălmăcită adesea de ea și încîlcită, ca atare, de majoritatea celor ce s-au preocupat de viața senzațională a aceleia pe care Degas a numit-o — pe drept cuvînt — „la terrible Marie", — prenume purtat de Valadon înainte de a și-l fi schimbat în Suzanne.

„La Valadon", cum i se spunea obișnuit, a oferit curioșilor, după împrejurări, date și informații variate asupra nașterii și originii sale, asupra vieții sale, ceea ce a dus, între altele, și la comemorarea centenarului nașterii sale — printr-o expoziție de mare amploare inaugurată de însuși ministrul culturii, romancierul și istoricul de artă André Malraux — la 102 ani în loc de o sută, cum s-ar fi cuvenit. Suzanne, care datorită unei neobișnuite dezvoltări fizice se recomanda ca avînd cincisprezece ani cînd în realitate împlinise doar unsprezece, a determinat lexicografii, mai tîrziu, să-i avanseze nașterea cu doi ani, întinerind-o scriptic cu această diferență. De aici rezultă eroarea unor biografi și a expoziției centenarului din 1967.

Penuria documentelor, labilitatea unor amintiri, contradicțiile inerente în asemenea situații, au îngreunat reconstituirea acestei vieți pusă sub sem-

Scanned with OKEN Scanner

nul unei mari energii și a unei autentice vocații pentru pictură. În paginile ce urmează, ne-am străduit să prezentăm viața și opera Suzannei Valadon, folosind documente oficiale, amintiri ale contemporanilor, informații obținute personal de la artistă, în al patrulea deceniu, cînd ne-am bucurat s-o cunoaștem.

D. D.

Scanned with OKEN Scanner

În Bessines-sur-Gartempe, localitate străjuită de un castel medieval, nu departe de Limoges, la 23 septembrie 1865 venea pe lume a doua fiică a Madeleinei Coulaud, „femeie la toate“ în gospodăria familiei Guimbaud. Coulaud, soțul Madeleinei, ispășind de patru ani vina de a fi fabricat în regie proprie monede cu efigia împăratului și neputînd fi, practic, tatăl copilului, acesta va fi înregistrat „din tată necunoscut“, sub patronimicul familial al mamei, numindu-se Marie-Clémentine Valadon.

Primul copil, tot o fată, se află în grija bunicilor de cînd Coulaud a intrat în pușcărie iar Madeleine la stăpîn. Madeleine a împlinit 34 de ani, este încă tînără, dornică de viață, optimistă și cutezătoare, — calități demonstrate de însăși apariția insolită a Mariei-Clémentine. Nașterea unei bastarde, la Bessines, acum un veac, depășea dimensiunea unui act de stare civilă, încadrîndu-se în categoria faptelor ce prilejuiau comentarii, supoziții și chiar îngrijorări. Acestora, Madeleine le-a răspuns cu mărturisirea unei aventuri al cărei erou fusese un tînăr inginer „de poduri și șosele“, venit cu treburi la Bessines în iarna lui 1864 și plecat din comună în primăvara anului următor. Niciînd Madeleine n-a revenit asupra acestei mărturisiri, spre deosebire de fiica ei care, încă din adolescență, a infirmat această

paternitate, construindu-şi altele, după împrejurări.

Cu tot handicapul de a fi soţia unui falsificator, Madeleine bravează noua situaţie în faţa unei comunităţi fundamentată solid pe trei „instituţii“ seculare: morala, biserica şi justiţia. Ea asigură menajul soţilor Guimbaud şi coase lenjeria unor localnici încă cinci ani, pînă cînd dorinţa de a construi fiicei sale o viaţă mai independentă, mai uşoară, mai puţin opacă şi cenuşie decît aceea pe care o trăise ea aproape patru decenii, o determină la emigrarea în mirajul Parisului. Acolo, Madeleine va deveni o femeie onorabilă prin munca pe care o va presta, iar Marie-Clémentine va înceta de a mai fi o bastardă, compătimită sau disprețuită. Poate că Madeleine, în pragul „vîrstei critice“ s-a gîndit să-şi refacă existenţa în doi, întreruptă prin arestarea lui Coulaud. Poate că a întrevăzut posibilităţi de cîştig superioare celor din Bessines, care nu era „cătun“ sau „orăşel“ — cum au crezut unii biografi ai familiei Valadon — ci o comună cu cîteva sute de familii, dar cu venituri modeste, parcimonios cheltuite. Madeleine reuşea să nu ducă lipsa strictului necesar, dar efortul depus depăşea cu mult venitul realizat. Ea are încredere în mîinile şi iscusinţa sa: Parisul îi va îngădui să înceapă o altă viaţă.

Întreprinderea este temerară: suport material doar pentru cîteva luni —, un copil cu temperament voluntar, greu de strunit şi periculos de lăsat fără supraveghere. Şi totuşi, în 1870, cele două Valadon abandonează Bessinesul şi trista casă Guimbaud, în care Madeleine îşi irosise tinereţea, casă pe care, cîteva decenii mai tîrziu, cetăţenii din comună se vor mîndri să fixeze o placă amintind locul unde s-a născut Suzanne (alias Marie-Clémentine) Valadon.

Anul plecării din Bessines n-a fost prea fericit ales. Parisul se afla în febră: Napoleon al III-lea, pentru a împiedica Prusia să instaureze un Habsburg pe tronul Spaniei, porneşte vijelios împotriva ei. La numai şase săptămîni de la declan-

Scanned with OKEN Scanner

șarea ofensivei, armata franceză este încercuită la Sedan și obligată să capituleze. Însuși împăratul cade prizonier. Urmează asediul Parisului, foamete, mizerie, molimă, moarte, și ocuparea lui la finele lui ianuarie 1871. În această conjunctură imprevizibilă, existența de azi pe mîine era și mai grea. Madeleine și-o cîștigă totuși, spălînd și călcînd, curățind locuințe, făcînd piața altora sau îngrijind copii străini. Confecționarea lenjeriei, în care sperase, întîmpina dificultăți: pe de o parte concurența, pe de alta exigența clienților orășeni. Schimbarea „profesiunilor" se va repeta, peste un deceniu, și în anii de început ai activității fiicei sale.

Madeleine se adăpostește într-o minusculă mansardă de pe bulevardul Rochechouart, la poalele Colinei Montmartre. Anexată în planul metropolei doar de un deceniu, fosta comună Montmartre, deși devenită cartier, nu-și schimbase prea mult înfățișarea. Bazilica Sacré-Coeur nu era încă înălțată, iar gospodăriile, netransformate încă în simple locuințe, se adunau în jurul unei bisericuțe, cea mai veche din Paris. Peisajul era rural, iar locuitorii — țărani grădinari și meșteșugari — nu se mîndreau prea mult cu noua cetățenie pariziană. Continuîndu-și viața patriarhală, arareori, și numai obligați de interese, se încumetau să depășească granița așa-zisului „bulevard exterior", adică a bulevardului Clichy, pe care se deschisese de curînd una din marile atracții ale metropolei, cabaretul „Moulin Rouge". O întreprindere nu mai puțin frecventată de noctambulii Parisului se afla și pe bulevardul Rochechouart — „L'Élysée Montmartre" — în apropierea imobilului unde locuia Madeleine. Ca și cînd ar fi fost o predestinare, Madeleine s-a stabilit în cartierul care, peste cîțiva ani, va însemna refugiul artiștilor și scriitorilor de „zgomotul infernal al Parisului", provocat de o „animație" și de o „circulație" care astăzi par neverosimile prin modicitatea lor. Afluența și renumele de mai tîrziu al cartierului

se datoresc desigur acestei elite a spiritului, care şi-a lăsat amprenta deopotrivă în peisajul pitoresc cu posibilităţi panoramice, în bistrourile şi localurile de noapte din susul şi de la poalele Colinei.

Seara, cînd Madeleine urcă în cuibul de sub acoperiş, regăseşte o Marie aşteptînd înfometată, sau adormită după o zi de joacă cu copiii vecinilor. Binecunoscută de localnici, fetiţa trezeşte simpatie, este vioaie, autoritară, cu vădite semne de personalitate. Printr-o relaţie de serviciu a Madeleinei, Marie este primită la o şcoală elementară condusă de călugăriţe, ceea ce — pe acea vreme — era apreciat ca fiind o educaţie dintre cele mai alese. Odată cu absolvirea celor patru clase „primare", obligativitatea învăţămîntului, în Franţa ca şi în toate celelalte state europene, se considera satisfăcută. Studiile gimnaziale sau liceale necesitau cheltuieli consistente: taxe mari şi uniforme, manuale şi rechizite. La asemenea obligaţii, cu toată arzătoarea sa dorinţă, Madeleine nu poate răspunde, încît la unsprezece ani Marie intră şi iese din diverse ateliere: de confecţii, de pălării, de călcătorie, rezistînd în fiecare doar cîteva zile. Energia de care dispune o îndeamnă să lucreze, dar nu ca ucenică la trasul fetrului pe calup sau la scrobitul plastroanelor de la cămăşi, — îndeletniciri care nu-i trezesc nici cel mai infim interes. Ocupaţiile se succed fără nici un gînd într-o anumită specializare, ci doar pentru a aduce mamei sale un mic ajutor pecuniar. Pînă la paisprezece ani se mai angajează ca îngrijitoare la copii, chelneriţă într-o locantă, vînzătoare de zarzavat în halele din Batignolles. Toate aceste modeste servicii reclamau cîteva ore bune de lucru zilnic, iar adolescenta trupeşă şi dezgheţată, cum crescuse Marie, nu se împăca cu situaţia de a lucra după un anumit program. Existenţa precară a mamei sale, copilăria ei trăită în absolută libertate, îi inoculaseră un gust de independenţă, de opoziţie faţă de orice constrîngere. Marie nu simte încă nici o înclinaţie, şi nici faptul că de

Scanned with OKEN Scanner

pe la cinci-șase ani „mîzgălea tot pe unde trecea", cum spunea Madeleine, nici această delectare devenită obișnuință, nu-i dă gîndul că s-ar putea, odată, să-i devină unica preocupare. În adevăr, Marie desenează cu creion, cretă sau cărbune pe orice suprafață plană întîlnită: ziduri, uși, lespezi de caldarîm, afișe, cu dreptul ce ți-l conferă nevinovăția. Madeleine, la rîndu-i, nu dă importanță acestei predispoziții și nici nu concepe ca o femeie să izbutească în pictură. Dealtfel, cei cîțiva pictori cunoscuți ocazional în Montmartre nu-i inspiră nici o încredere, dacă se gîndea serios la o meserie.

Dorința de a scăpa de sărăcie, de a fi bine hrănită și elegant îmbrăcată, nu mai poate rămîne un simplu deziderat cu scadență îndepărtată: Marie împlinise cincisprezece ani, iar adolescența era pe sfîrșite. Mărunțică dar armonios dezvoltată, cu sîni proeminenți și buze cărnoase, ochi migdalați de culoarea albăstrelelor, păr bogat împletit în două coade, cu mers legănat și parcă alene, Marie caută dezlegarea dorinței sale de-a lungul și de-a latul unui cartier care încă nu-i oferă nimic.

Montmartre-ul adolescenței Mariei prefațează pe cel al lui Francis Carco, care își deapănă amintirile, din anii trăiți în acest pitoresc cartier, de prin 1910 încoace. Și cît de schimbat pare astăzi cînd tentaculara aglomerație citadină a lichidat maidanele, tufișurile și verdeața pe care satul le adusese zestre orașului și pe care copilăria și adolescența Mariei le-a mai cunoscut în sălbatica și frusta lor frumusețe. Gigantica bazilică de pe Colină abia începuse să se înalțe, și din preajma ei ochii senini ai Mariei contemplă uimiți măreția peisajului din vale, cu palatele sale covîrșitoare prin dimensiuni și istorie, cu catedralele sale impresionante prin arhitectură și legendă. Oceanul de piatră de la poalele Colinei, sutele de străzi și miile de case cît poate îmbrățișa cu privirea, o înspăimîntă prin necunoscutul și imensitatea lor. Marie este acasă în-

Scanned with OKEN Scanner

tre bulevardul Rochechouart și Colină, cutreieră tot labirintul ulițelor înguste și întunecoase care urcă și coboară, adastă cu jind în ușa localurilor de noapte, unde se cîntă, se joacă, se bea, se angajează partide de dragoste și se pun la cale „lovituri“ de specii variate. Clientela se compune din artiști de circ sau cabaret, genii în devenire, snobi și rataţi, escroci și întreținuți, manageri pentru orice fel de „artiști“, fete sentimentale și fete cu chirie, cîte un luptător de circ, angajat al localului, care îndeplinește rolul de secundant al patronului sau patroanei. Atracția pe care o exercită asemenea localuri și această pestriță societate asupra Mariei nu este atît în sine, cît în intenția de a-și schimba ocupația care, în ultima vreme, se rezumă la niște comisioane sărăcăcios onorate: distribuirea pîinii abonaților unui brutar vecin și transportarea la domiciliul clienților a rufăriei spălate. Vizitînd-o ca clientă a mamei sale, Marie și-a făcut apariția la „Chez Adèle“, bistro ascuns într-o uliță tenebroasă și care, mai tîrziu, cînd va fi preluat de Frédéric Gérard — faimosul père Frédé, romanțios cînd îmbrățișa chitara și dibaci cînd trata „afaceri“ — va fi frecventat de multe figuri intrate ulterior în istoria literaturii sau a artei franceze. Întreaga boemă montmartreză a păşit pragul acestui bistro, unde, la un păhărel de beaujolais sau de chablis, se consolau eșecurile și se cultivau speranțele. Nu era un lucru neobișnuit, atunci ca și acum, ca o fată de vîrsta Mariei să frecventeze un asemenea local, mai ales cînd patroana te lua oarecum sub aripa sa protectoare, cum era cazul cu fiica Madeleinei. Dar, în afara mobilului practic care o aducea la „Chez Adèle“, șansonetele, în care dragostea se lăsa rugată sau regretată, erau o irezistibilă tentație pentru Marie. Într-una din nopți, Marie ascultă propunerea unui „artist“ de la Circul Molièr, așezat pe un loc viran în apropiere de Place Pigalle. La început va juca rolul modest de ajutor la scenele de acro-

Scanned with OKEN Scanner

baţie şi prestidigitaţie, dar cu timpul, exersînd zilnic în arenă, va putea ajunge la prestigiul unei acrobate sau călăreţe. Marie începe să lucreze la circ, seara ca ajutor în arenă, dimineaţa ca practicantă la acrobaţie. Mult mai tîrziu, Marie îşi va aminti că a făcut şi echitaţie în vederea unui număr combinat care, în programul circurilor de atunci se intitula „voltige à grande carrière". Dovada acestei ucenicii o avem doar pentru acrobaţie care, dacă a trimis-o în arenă ca trapezistă după cîteva săptămîni de repetiţii, a şi reformat-o după şase luni în urma unui accident survenit dintr-o ambiţie nesocotită. Nu e vorba de „vînătăi", cum afirmă Anne Manson[1], ci de o gravă fractură a coapsei, care i-a făcut imposibilă dorita reîntoarcere în arenă. Cariera de „artistă" a Mariei ia sfîrşit, odată cu gajul care ameliorase puţin aspectul cronic al sărăciei familiale, cu aplauzele spectatorilor şi atenţiile admiratorilor, mai puţin amatori de salturi la trapeze cît de trapeziste, — precum Jean-Louis Forain, spiritualul desenator al moravurilor pariziene, Degas, pictorul balerinelor, parnasianul Catulle Mendès, care în nuvelele sale se complăcea să nareze situaţii picante. Circul presupunea mari riscuri, cum se şi dovedise, dar oferea şi unele satisfacţii efemere capabile să adoarmă amărăciunile existenţei. După spusele lui Utrillo, mama sa s-ar fi produs ca acrobată şi la circurile „Fernando" (azi „Medrano") şi „Boum-Boum", — accidentul survenind la acesta din urmă.

Vindecarea a venit greu, provizoratul s-a reinstalat în existenţa Mariei care, în noua locuinţă din impasse de Guelma, reia una din vechile îndeletniciri, aceea de comisionar al unei spălătorii. Seara, ca să-şi alunge plictisul, o petrece în companii diverse, în localurile de pe Colină sau în cele din Place Pigalle.

[1] Anne Manson în *Blestemaţii. De la Cézanne la Utrillo*, de Gilbert Guilleminault, edit. Meridiane, Bucureşti, 1970.

Scanned with OKEN Scanner

MODEL ÎN ATELIERELE LUI PUVIS DE CHAVANNES ȘI RENOIR

Printre clienții Madeleinei se afla și Puvis de Chavannes, pictor simbolist, căsătorit cu o prințesă din neamul Cantacuzinilor și rudă, prin această alianță, cu pictorul român Theodor Pallady. Marie îi aducea rufăria în locuința sa din bulevardul Clichy nr. 8. Renumitul freschist, sensibil la nimfe palpabile, care se transformau sub penelul său în alegorice, a convenit cu Marie să-i pozeze pentru o compoziție de mari dimensiuni — *Pădurea sacră îndrăgită de Arte și Muze*, — în care debutanta urma să populeze, de una singură, o pădure cu douăsprezece muze și efebi. Lucrul a început în atelierul din Neuilly-sur-Seine, la liziera pădurii Boulogne, refugiul artistului de vigilența conjugală a prințesei care, născută în 1817, depășise șaizeci de ani. În tinerețe, frumoasa și distinsa Marie Cantacuzino i-a pozat soțului ei pentru compoziții în care deținea rolul sfintei Genoveva, ocrotitoarea Parisului. Un portret al Mariei Cantacuzino, semnat de renumitul pictor Théodore Chassériau, elev al lui Ingres, face să retrăiască farmecul și gingășia prințesei cînd nu împlinise încă patruzeci de ani. Puvis de Chavannes care, între altele, își înscrisese numele pe cîteva impozante fresce de la Sorbona și Panthéon, se lupta cu o toamnă ce se mai dorea primăvăratecă în ajunul celor șaizeci de ani. Început în 1882, tabloul a fost terminat abia după doi ani, odată cu revenirea Mariei la proporțiile corporale inițiale. Între timp, Marie cunoscuse pe Renoir, pe Degas, își schimbase prenumele în Suzanne, și devenise la 26 decembrie 1883, mamă a unui Maurice cu tată ipotetic.

Maurice s-a născut în a treia locuință schimbată de familia Valadon de la sosirea din Bessines: rue du Poteau, nr. 3, din al XVIII-lea arondisment, o sinistră cocioabă. Stradă cu nume parcă predestinat pentru Maurice: „avoir son poteau“ traducîndu-se prin „a fi beat turtă“. Cu toată indigența și grijile inerente unei asemenea

Scanned with OKEN Scanner

apariţii, Maurice aduce un zîmbet pe chipurile ambelor mame, în încăperea sumbră mobilată doar cu speranţe nemărturisite.

Să fie oare Maurice fiul lui Puvis de Chavannes, aşa cum a pretins pictoriţa Lucie Valore, soţia lui Utrillo, care deţinea — zicea ea — un angajament scris din partea maestrului lyonez pentru o rentă anuală de două sute de franci aur plătibilă lui Utrillo? Puţin probabil. Să fie oare Maurice fiul lui Boissy, stîlp de cîrciumă şi cabaret, alcoolic înveterat, cupletist lacrimogen, pictor de duminică şi seducător de profesie, pentru care Marie intenţionează să-şi abandoneze mama, mutîndu-se în sărăcia lui? Boissy, amantul orgolios care, la aflarea naşterii lui Maurice, îmbată în contul său toată clientela unei cîrciumi din cartier, „inegalabilul trubadur al morilor din Montmartre", cum îi place Mariei să-l recomande, şi pe care, întîlnindu-l cîndva pe stradă, i l-a arătat lui Maurice: „Îl vezi pe cel cu barbă?... E tatăl tău!" Puţin probabil, deşi tarele lui Maurice sînt identice cu cele ale familiei Boissy, unde alcoolismul se moştenea din tată-n fiu, iar neurastenia o împinsese pe mama lui Boissy la sinucidere. Cînd Boissy a cerut să vadă copilul, bătrîna Madeleine l-a alungat din poartă cu măturoiul, năpădindu-l cu cele mai grele imprecaţii ţîşnite din indignarea şi revolta sa. „Decît un aşa tată, mai bine lipsă", a hotărît năpăstuita bunică. Ipoteza paternităţii lui Boissy a fost susţinută de Adolphe Tabarant[1] şi reluată în monografia *Utrillo* din 1930 a aceluiaşi autor, ani în care atît mama cît şi fiul erau în viaţă. Nu cunoaştem o infirmare a acestora împotriva afirmaţiilor lui Tabarant. Şi totuşi! Să reţinem că infirmările sau confirmările Suzannei Valadon sînt adesea relative.

Să fie oare Maurice fiul lui Miguel Utrillo y Molins, spaniol cu mai multe meserii printre care şi aceea de pictor, prieten devotat şi resemnat al Mariei, cu doi ani mai în vîrstă decît ea, locuind la un moment dat din ataşament pen-

[1] *Bulletin de la Vie artistique* din 15 decembrie, 1921.

Scanned with OKEN Scanner

tru Marie și Montmartre, într-o cameră chiar în ceea ce va deveni ulterior „Moulin de la Galette", cabaret și renumită sală de baluri publice? Dacă suprapunem cele două portrete în profil pe care Suzanne le-a făcut lui Miguel Utrillo în 1891 (la 28 de ani) și lui Maurice Utrillo în 1910 (la 27 de ani) constatăm că linia profilului este aproape identică. Asemănarea flagrantă corespunde cu mărturisirea pe care, prin 1915, a făcut-o Suzanne prietenei sale Berthe Weill, deținătoarea unei galerii unde Valadon expunea adesea, — anume că Utrillo y Molins este adevăratul tată al lui Maurice.

Marie, ca și mama sa cu optsprezece ani înainte, a declarat copilul ca fiind „din tată necunoscut". Maurice se va numi Valadon, nume pe care nu-l va abandona total nici după ce va fi recunoscut legal de Miguel Utrillo. Va semna lucrările: Maurice Valadon, apoi M.U. Valadon, Maurice Utrillo Valadon și, în sfîrșit, Maurice Utrillo V. Numele sau inițiala numelui mamei sale nu lipsesc decît prin excepție din semnătura sa (de pildă în *La rue du Mont-Cénis*, datată 1914, și aceasta datorită, fără îndoială, unui moment de distracție).

La sfîrșitul toamnei lui 1882, Marie se angajează să-i pozeze lui Renoir pentru două din cele trei panouri inspirate din mișcarea și ținuta unor cupluri de dansatori: *Dansul la țară* și *Dansul la oraș*. André Lhote, amicul său intim, care abia figurase în domnul cu joben din *Dejunul vîslașilor*, devine partenerul Suzannei. După cîteva desene și o acvaforte a *Dansului la țară*, cele două panouri, împreună cu *Dansul la Bougival*, sînt terminate la începutul anului următor. Asupra numărului acestor panouri ca și asupra denumirilor, există controverse. De pildă, Théodore Duret, contemporan cu Renoir, în *Historie des peintres impressionnistes*, vorbește numai de două panouri — *Danseurs Bougival* și *Danseurs Paris*, reproducînd însă cuplul dansant Valadon-Lhote cu legendele *Dansul la țară* și *Dansul la oraș*, — Bougival, fiind, pe acea vreme, un sat mai mărișor

Scanned with OKEN Scanner

în apropiere de Versailles. Aflăm însă o surprinzătoare concordanță în aprecierile făcute de unii istorici asupra panourilor: „...mai stilizate și anunțînd, pe undeva, maniera sa uscată“ (Denis Rouart în 1954, *Renoir*); „...o factură în general mai uscată și adeseori chiar o anumită stilizare“ (Henri Perruchot în 1964, *La vie de Renoir*).

În *Dansul la țară*, Marie este văzută din față, cu forme pline, accentuate de o rochie largă cu volane, cu expresie placidă, în contrast cu aceea a partenerului ei care pare transportat. În *Dansul la oraș* Marie apare grațioasă și elegantă, cu chipul în profil, — „marele decolteu“ detașîndu-se de pe negrul ținutei de seară a dansatorului.

Marie — regină a balurilor din Montmartre și favorită a atelierelor pariziene — îi mai pozează lui Renoir, în 1883, pentru o compoziție de gen, *Umbrelele* (personajul din prim plan fără umbrelă) și pentru *Les Grandes Baigneuses*, compoziție inspirată de un basorelief în plumb, *Baia Nimfelor* de François Girardon, sculptură întîlnită pe aleea Marmousets din parcul Versailles, prin care, uneori, îi plăcea lui Renoir să se plimbe. În vederea acestei carnale compoziții Renoir schițează, după Marie, nudurile în diverse atitudini, pentru a ajunge, în 1885, la definitivarea uneia din cele mai savuroase și renumite opere ale sale, chiar dacă stilul amintește mai mult de Ingres decît de Renoir. „Baigneuses“-ele demonstrează totodată multiplele posibilități expresive ale unei anatomii, capabilă să satisfacă din plin exigențele unui maestru care, sub acest aspect, nu accepta nici un rabat. Amator de forme tinere și pline pentru nudurile și compozițiile sale, Renoir găsește în Marie modelul ideal. Este incontestabil că așa-numita perioadă „aigre“ începe odată cu apariția lui Marie în atelierul lui Renoir, iar desenele și uleiurile în care ea apare se numără cu sutele și, respectiv, cu zecile. Renoir își axează creația asupra unui gen pe cît de atrăgător, pe atît de dificil, abordînd subiectul într-o multitudine de rezolvări

Scanned with OKEN Scanner

compoziționale și de colorit. Marie reprezintă un important capitol în opera lui Renoir, cu ecouri ce se prelungesc pînă la sfîrșitul carierei sale, deși fiul său Jean, în a sa monografie *Renoir*, (Hachette, 1962) trece sub tăcere importanța Mariei în atelierul și viața tatălui său, enumerînd-o doar printre „numeroasele modele Nini și Margot" sau lucrătoarele acostate pe stradă.

Schimbarea prenumelui din Marie-Clémentine în Suzanne s-a petrecut în anul 1883, și nu în 1887, cum afirmă Jean Cassou (în *Panorama artelor plastice contemporane*, vol. I pag. 100, edit. Meridiane 1971). Dovada certă a schimbării prenumelui în 1883 ne este furnizată de cîteva lucrări semnate și datate din acest an, printre care desenul *Bunica* și *Autoportretul* în pastel. „S"-ul mic, ca inițială a noului prenume nu se va transforma în majusculă nici cînd artista va semna cu prenumele întreg. Prenumele se datorește poate unei sugestii în legătură cu asiduitățile unor pictori bătrîni față de tinerețea Mariei-Clémentine. De-aici ideea de a o asemui cu Suzana biblică cu care nu avea nimic comun, dar care, în toate pînzele maeștrilor apare pîndită de doi bătrîni libidinoși. Marie-Clémentine a acceptat sugestia, simplificîndu-și prenumele și găsindu-l poate, mai sonor. S-ar putea ca inventatorul prenumelui să fi fost Renoir, mai tînăr decît Puvis de Chavannes și Degas. În nici un caz Toulouse-Lautrec, așa cum s-a spus cîndva și cum aproape toți cei ce s-au preocupat de Valadon au luat spusa drept bună, întrucît la data cînd Marie semnează pentru prima dată Suzanne, Henri Marie-Raymond conte de Toulouse-Lautrec-Monfa avea doar 19 ani, abia sosise la Paris și nu se instalase încă în Montmartre. Cunoștința cu Suzanne o va face abia după doi ani, în 1885, cînd frecventează cabaretele „L'Élysée Montmartre", „Le Moulin de la Galette", „Le Chat Noir". Într-unul din aceste cabarete a întîlnit-o pe Suzanne, care i-a devenit model și prietenă. Afirmații necorespunzătoare au fost făcute

Scanned with OKEN Scanner

și mai recent[1], în sensul că Valadon ar fi intrat în atelierul lui Toulouse-Lautrec în 1880, deci cînd Toulouse avea 16 ani și se afla pe Coasta de Azur, îngrijit de mama sa, în urma celui de al doilea grav accident survenit în august 1879 la Barèges.

Deși intitulat *La Grand-Mère*, desenul a fost realizat probabil în perioada cînd Madeleine era doar virtual bunică. Remarcabil prin autenticitatea expresiei, desenul ne restituie o fizionomie prematur consumată, cu ochii puțin exorbitați, paranteze faciale adînc gravate, nas acvilin care domină profilul. Liniile trădează grijă, oboseală, amărăciune, dar Madeleine nu-și înclină capul, dimpotrivă, înfruntă cu dîrzenie vicisitudinile soartei. Portretul care constituie însă debutul în culoare al Suzannei este acel *Autoportret* semnat și datat 1883, în tehnica pastelului, lucrare care deschide ciclul imaginilor despre sine. Suzanne apare în augusta energie a tinereței sale, cu trăsături dure, necorectate de tentația înfrumusețării, cu ochi și gură ce-i denunță temperamentul vulcanic, cu o noblețe în atitudine care o distanțează de condiția sa echivocă. „Nu-mi aduceți niciodată să fac portretul unei femei care ar vrea s-o desenez drăguță și frumoasă — va spune cîndva Suzanne — aș dezamăgi-o pe loc“[2]. Neflatarea, în principiu, a modelului feminin se manifestă, în primul rînd, în autoportrete. Paginat îndrăzneț, în sensul împărțirii suprafeței dreptunghiulare în două triunghiuri egale, unul ocupat de figură, altul de un simplu fond în degradeu, portretul se detașează, de pe cortina luminoasă, cu o pregnanță care obsedează. Valorificarea expresiei va fi urmărită și mai tîrziu în toate autoportretele, dar nici unul nu reușește să comunice mai realist starea psihică din momentul în care și-a pozat, decît această primă confesiune plastică la vîrsta începutului de drum. Nu s-a petrecut nici o revelație, ci evoluția firească a unui mare talent nativ

[1] Yves-Bonnat, *Valadon*, 1968, Bordas.
[2] Henri Perruchot.

Scanned with OKEN Scanner

în contact cu opera și tehnica unor artiști de renume, sau de prima mărime.

Pictura lui Puvis de Chavannes n-o cucerește pe Suzanne, în schimb urmărește neobosită și caută să pătrundă și să înțeleagă cîte ceva din meseria bătrînului maestru. La sfîrșitul lungilor ședințe de poză, Puvis o conduce acasă uneori cu trăsura, ocazie pentru Suzanne de a sfida vecinii, cînd descinde din vehicul în fața casei. Adesea însă, pentru plăcerea de a rămîne cît mai mult în compania modelului care îl pasionează, Puvis o conduce *per pedes* de la Neuilly pînă în Place Pigalle. Într-un monolog înregistrat de Tabarant[1], Suzanne își amintea de Puvis: „Era cît se poate de încîntător. Vorbea încet dar fără întrerupere, flecărind de una-alta. Era curios ca o femeie. Și-l ascultam, mergînd lîngă el, fără să scot o vorbă. Dealtfel, n-aș fi știut ce să-i spun. Mă impresiona mult. N-am îndrăznit niciodată să-i mărturisesc că încercam să desenez, eu care încă de la vîrsta de nouă ani acopeream cu crochiuri toate hîrtiile ce-mi cădeau în mînă, spre disperarea mamei mele."

PRIETENIA CU TOULOUSE-LAUTREC

Banii cîștigați de Suzanne ca model permit familiei să închirieze un modest apartament la primul etaj al unui imobil de raport, locuit de pictori, în rue Tourlaque Nr. 7, colț cu rue Caulaincourt, pe același palier cu pictorul venețian Zandomeneghi, venit la Paris să-și afirme talentul nerecunoscut în patria sa și pe care îl considera de talie universală. Ca vecin, venețianul o roagă pe Suzanne să-i pozeze, serviciu pe care mult solicitatul model nu i-l refuză. Prin Zandomeneghi, care frecventa aceleași localuri de noapte ca și Toulouse-Lautrec, Suzanne îl cunoaște pe acest ciudat personaj care în scurt timp ajunsese la o

[1] A. Tabarant, *op. cit.*

Scanned with OKEN Scanner

mare notorietate. Toulouse se instalase de curînd într-un bordel nou deschis în cartier, în vederea unei schițe pentru o compoziție care s-a numit *În salonul din rue Moulins*. „Marele Conetabil al nopților din Montmartre", cum l-a numit Pierre Mac Orlan, nu rămîne insensibil la farmecul și atitudinea degajată a Suzannei. Toulouse, în cazul Valadon, se interesează mai mult de femeie decît de model. Suzanne îi pozează de două ori în grădinile bătrînului fotograf Forest, a căror patriarhală amintire mai este păstrată de strada cu numele fostului lor stăpîn, aflată în imediată apropiere de rue Caulaincourt. Schițele pregătitoare pentru un portret în ulei la care a renunțat prezintă o Suzanne înnobilată ca trăsături și expresie, dar maturizată și într-o atitudine ce nu-i era familiară. Un alt portret, din 1885, aflat în Gliptoteca Carlsberg din Copenhaga, înfățișează într-adevăr o Suzanne desprinsă din fresca personajelor de la „Moulin Rouge". Bust planturos, cap unghiular, buze strînse, privire pierdută, expresie obosită, adică așa cum nu arăta Suzanne la douăzeci de ani. În sine, portretul este însă remarcabil. În schimb, Toulouse a reușit să și-o facă amantă. A trece cu vederea grava infirmitate a lui Toulouse, înfățișarea sa grotescă, a accepta îmbrățișarea unui exaltat sexual, cum se dovedea ultimul coborîtor al unei familii cu hrisoave milenare, presupune o patimă ieșită din comun. Perruchot[1], parcimonios pentru Valadon și Utrillo, spune: „Maria iubește dragostea. Constituția lui Lautrec, înflăcărările sale sînt departe de a o înspăimînta. Nu-i pasă de diformitatea lui. (...) Aceste două ființe par a fi născute una pentru cealaltă. Plebeiana are tot atît de puține prejudecăți ca și vlăstarul conților de Toulouse. „Dar tot Perruchot ne servește o a doua explicație a acestui ciudat colaj: „Nescăpînd nici un prilej de a se instrui pe lîngă artiști, ea nu poate decît să prețuiască talentul lui Lautrec, privirea lui ascuțită de psiholog, luciditatea, incapacitatea

[1] *Viața lui Toulouse-Lautrec*, edit. Meridiane, 1967.

Scanned with OKEN Scanner

lui *de a face drăguț*, virtuțile adeseori agresive ale creionului și penelului său. (...) Ca și el, ea nu sulemenește realitatea."[1] Dar despre această zugrăvire a „realității nesulemenite", Suzanne nu i-a vorbit niciodată lui Toulouse. Discreția era oare dictată de teama firească de a nu fi strivită prin comparație? O constatare apare neîndoielnică: Suzanne învață avid în atelierele lui Renoir și Toulouse, așa cum mai tîrziu o va face și în atelierele lui Degas și Forain. De la dulceagul Jean-Jacques Henner și alți cîțiva pictori prin atelierele cărora trecuse,[2] Suzanne nu avea prea multe de învățat.

În intenția de a fi mai aproape de Suzanne, care totuși era obligată, cu toată grija Madeleinei, să se mai intereseze din cînd în cînd de Maurice, Toulouse închiriază atelierul aflat la etajul patru al imobilului din rue Tourlaque, unde locuia familia Valadon. Montmartre trăia epoca sa de glorie, s-o numim clasică, prin faima localurilor de petrecere și prin petrecăreții care le frecventau fără absențe, ca o datorie de onoare față de cartier. Acest „sfîrșit de secol" se arăta mai mult decît generos pentru o seamă de oameni, cu ocupații mai mult sau mai puțin avuabile, care nu disprețuiau un vin suculent, o șansonetă picantă, un final de cadril la brațul unei nostime fetișcane. Iar localurile montmartreze unde se consumau aceste spumoase plăceri ale vieții, nu-și mai recrutau clienții doar de pe Colină și din preajma ei, ci din tot Parisul și chiar din străinătăți. La „Moulin-Rouge" și „Mirliton" se cînta, la „Moulin de la Galette" și la „Elysée" se dansa, la „Auberge du Clou" se jucau și cărți. Mai existau două cafenele cu clientelă „abonată", una în fața celeilalte — „Șobolanul mort" și „Șobolanul care nu-i mort" —, apoi boatele „Șoarecele" și „Cărăbușul", iar în jurul bazinului din Place Pigalle cîteva bănci, unde se puteau întîlni și recruta modele. Orele de seară,

[1] În traducerea semnată de Rodica Lipatti (edit. Meridiane, 1967).

[2] Yves-Bonnat enumeră pe Nitis (corect: De Nittis), cehul Inais și americanul Howland.

Scanned with OKEN Scanner

și mai ales de noapte, marcau adevăratul puls al cartierului și pentru mulți dintre enoriașii lui soarele era un astru inexistent sau indezirabil. Stăpîneau aici, ca mari vedete, cîntărețul Aristide Bruant — personaj cam incomod pentru stăpînire și despre care Jules Lemaître spunea că are „un glas de răzmeriță și baricadă, bun să stăpînească zarva ulițelor în zile de răscoală“ —, căruia Toulouse i-a dăruit, în 1893, binecunoscutul portret-afiș pentru inaugurarea cabaretului Ambassadeurs, în care Bruant are alura unui personaj din melodramele la modă; dansatorul Valentin - le-Desossé, omul fără oase, cu cele două partenere preferate, Grille d'Égout („Gură de canal“) și Louise Weber, alias La Goulue („Mîncăcioasa“), alsaciana intrată la 16 ani în programul cabaretelor din Montmartre, sau acea extraordinară Jane Avril alias La Melinite[1], replică în înălțime și suplețe a lui Valentin, frumoasă, distinsă și spirituală, în contrast cu La Goulue, pe care nici buna intenție a lui Toulouse nu i-au putut atenua, în portrete, urîțenia și vulgaritatea. Personaje, printre multe altele, care au imortalizat acest loc și acea epocă prin aparițiile lor senzaționale și obsedante, — figuri imortalizate de geniul și sarcasmul lui Toulouse, așa cum, cîțiva ani mai tîrziu, Utrillo avea să imortalizeze peisajul din Montmartre, iar Francisc Carco să redea crîmpeiele de viață, climatul și vocabularul acelui colț de lume „blestemat“, în ale sale sentimentale și fidele *Memorii ale unei alte vieți*.

Suzanne frecventează unele cabarete și baluri, dar nu în compania pictorilor al căror model era: Puvis de Chavannes depășise șaizeci de ani și nu se bucura de independență nocturnă; Renoir, bolnăvicios, ancorat la domiciliu de Aline Charigot și devenit tată, se mulțumea cu demi-mondenitatea atelierului; Zandomeneghi nu-și putea per-

[1] Explozibil foarte puternic, folosit la fabricarea fitilelor detonante.

Scanned with OKEN Scanner

mite invitați; Toulouse, nesățios cînd era vorba de femei, nu accepta totuși o amantă „en titre" care să-i complice activitatea în cabarete. Suzanne era o prezență dorită în intimitate, dar nu și în cabarete unde evoluau, în afara celor două-trei dansatoare de renume, cîteva profesioniste mai modeste, dar atrăgătoare și ușor accesibile, ca Nana la Sauterelle, Georgette la Vadrouille, Demi-Siphon, La Torpille și altele cu asemenea porecle, ce înlocuiau niște patronimice devenite inutile. Dealtfel, noaptea albă pentru Suzanne își micșorase orele odată cu obligația de a poza la anumite ore matinale. Dar în afara profesiunii de model, care nu se putea eterniza, Suzanne caută prilejul, aventura, care s-o scoată din cercul unor prieteni iluștri, dar în imposibilitate de a o promova la o altă treaptă de existență. Neglijarea ședințelor de poză ar fi echivalat însă cu inaniția familiei, întrucît Madeleine, obligată să-l crească pe Maurice, nu mai dispunea de ziua întreagă de muncă, ca pînă atunci.

Dacă acest original spectacol pe care-l ofereau cabaretele, cu numerele lor de atracție, cu clientela lor amestecată, de la boema artelor și a scrisului la așii traiului din expediente, dacă toată această lume care a impus unui cartier altădată pașnic un ritm de viață trepidant, niște moravuri aproape libere de orice constrîngere, nu s-a tradus, cîtuși de puțin în desenele de atunci și în opera ulterioară a Suzannei, faptul se explică prin impresia produsă asupra sa de schițele văzute în atelierul lui Toulouse, care aveau să ducă, în scurtă vreme, la pînzele ce i-au creat faima. Suzanne n-a îndrăznit să atace subiecte care pretindeau cu totul alte posibilități decît acelea de care dispunea. Un deceniu mai tîrziu, cînd la activul lui Toulouse-Lautrec se înscriau, ca opere geniale, balurile, cabaretele, circurile, bordelurile, dansatoarele și cîntăreții din Montmartre, era o cutezanță să pătrunzi în „domeniul" ilustrului gnom, care se identificase în așa măsură cu locu-

Scanned with OKEN Scanner

rile și oamenii cartierului, încît unii îl numeau Henri de Montmartre?[1]

Dacă Toulouse n-a folosit-o pe Valadon în nici unul din nudurile lui, uneori atît de îndrăznețe, rezumîndu-se la două portrete în care îl regăsim mai mult pe el decît pe Suzanne, în schimb Renoir, în anul următor, ne-a dăruit un portet în care Valadon apare în toată superba ei tinerețe. Bustul, cu carnația plină și caldă în colorit, este proiectat pe un fond convențional de vegetație. Portretul se numește *La natte (Cosița)*, — personajul împletind, cu mîini mici, trei șuvițe de păr dens. Ochi migdalați, sprîncene ușor arcuite, nas dominant, gură mică plasate în conturul rotund al capului legat de trup printr-un gît lung și subțire, bust parțial dezgolit aducînd, în prim plan, un braț moale îndoit aproape în unghi drept, sîni grei plantați sus, — întreaga anatomie este desenată cu intenția echilibrului, în duct de mare finețe. Portretul Suzannei Valadon se situează în perioada *aigre*, în acei cinci-șase ani în care Renoir se întoarce la neoclasicismul începutului, la formă, de care a fost, dealtfel, întotdeauna atașat, după ce trecuse prin fericita experiență impresionistă și înainte de a fi intrat în perioada care i-a procurat cea mai deplină satisfacție, așa-numita perioadă *nacrée* (sidefie).

Dacă, în sine, portretul aparține unei perioade mai puțin strălucită din creația pictorului, în schimb, prin fidelitatea interpretării și pasiunea implicată, ne restituie o Suzanne Valadon de o autenticitate pe care nici unul dintre portretele sau autoportretele existente n-au izbutit să-l egaleze. Portretul lucrat de Renoir este, în afara calităților sale plastice, un valoros document de viață. Acestei înfățișări datora Suzanne succesul ei și ca model și ca femeie, — ipostază care

[1] Dețin informația de la unchiul meu, Horace Alexandrescu care, la Paris în acea epocă, a cunoscut pe Toulouse și localurile de noapte din Montmartre. Horace Alexandrescu a fost fiul pictorului Petre Alexandrescu (1828—1899).

Scanned with OKEN Scanner

contopește noblețea chipului antic, cu senzualitatea chipului modern. Iar dacă s-ar investiga personajele din compozițiile mitologice și de gen, *baigneuses*-ele și nudurile din pictura franceză în anii cînd Suzanne a pozat ca model, numărul operelor în care și-a înscris feminitatea și farmecul este de-a dreptul impresionant. Credem că nici un model n-a pozat atîtor ilustrisime figuri ale penelului și nici unul n-a întrunit o mai susținută solicitare.

ÎNTÎLNIREA CU DEGAS

Poate după exemplul lui Toulouse, Suzanne ia acum în poșetă carnetul de schițe care înlocuiește „suporturile" din adolescență: zidurile, ușile și caldarîmul. Din întîmplare, cîteva desene au căzut sub privirea lui Toulouse. Entuziasmat de linia lor sigură și mai ales virilă, Toulouse expune cîteva desene pe un panou în atelierul său, unde sînt remarcate, între alții, de Paul-Albert Bartholomé, sculptor mult prețuit pe acea vreme și bun prieten cu Degas. Sculptorul o prezintă marelui pictor care în tinerețe declarase că „s-a născut ca, înainte de toate, să deseneze". Continuînd legătura cu Toulouse, căruia în 1887[1] îi pozează pentru *La Buveuse (Beția)*, Suzanne cunoaște pe Degas într-o vreme cînd sexagenarul celibatar picta exclusiv dansatoare și nuduri, ultimele „scăldîndu-se, spălîndu-se, uscîndu-se, pieptănîndu-se sau lăsîndu-se pieptănate", cum spune François Fosca. Degas privind desenele Suzannei exclamă entuziasmat: „Ești de-ai noștri!", cuvinte care venite din partea unei asemenea autorități reprezintă mai mult decît o diplomă academică. Felul franc, deschis, exuberant pînă

[1] Nu în 1889, cum afirmă Yves-Bonnat *(op. cit.* pag.5).

Scanned with OKEN Scanner

la îndrăzneală al Suzannei, n-a displăcut domnului Degas, „bourgeois de Paris".

Rapsodul balerinelor și reporterul turfului parizian, Degas a adunat sute de crochiuri, pasteluri și uleiuri, multe și din perioada cînd Suzanne i-a frecventat atelierul, în care femeia nudă sau purtînd „tutu" - uri se naște din creion sau pensulă în atitudini, mișcări și racursiuri surprinzătoare și de o mare varietate. Gingășia, pasiunea, senzualitatea, mărturisite de fiecare dintre nudurile și balerinele sale ne obligă la o anumită rezervă față de aserțiunea unor istorici de artă — printre care și Perruchot — cum că Degas ar fi fost misogin. Căldura din pasteluri ca *După baie*, sau *Nud culcat*, pasiunea implicată în pastelul *Culcarea* sau în atmosfera febrilă a unei *Repetiții de balet pe scenă*, senzualitatea provocatoare din pasteluri ca *Toaleta* sau *Femeie intrînd în baia sa* sînt de natură să confirme o participare afectivă și senzorială la temele sale predilecte, o preocupare constantă pentru tinerețea și frumusețea femeii, pentru mișcările ei firești surprinse în intimitate, ca și pentru cele grațioase sau nervoase înregistrate la repetițiile de balet. Poate că Suzanne nu este modelul ideal pentru Degas, așa cum se dovedise pentru Renoir, dar prezența ei îndelungată în atelierul maestrului parizian ne îndreptățește să credem că Suzanne a pozat pentru multe din nudurile lui Degas în pastel sau cărbune, din epoca 1887—1890.

Cu ochii larg deschiși, Suzanne urmărește cu interes sporit fiecare linie sau pată de culoare, trasă sau pusă de maestru, așa cum dealtfel face în toate atelierele pe unde trece. Ce academie de artă i-ar fi putut oferi o inițiere, o practică mai ideală decît acel trio de virtuoși profesori onorifici: Toulouse-Lautrec, Renoir, Degas!

Un desen datat 1887 ne introduce în climatul familial: bătrîna Madeleine coase, micul Maurice privește atent la îndeletnicirea bunicii. Expresii calme, deși Maurice se manifestă deja ca un temperament neliniștit și nervos, un decor de peri-

Scanned with OKEN Scanner

ferie, din care natura n-a fost încă izgonită. Dacă în *Acrobata*, din același an, influența lui Degas se resimte puternic, în desenul amintit se descifrează, la modul incipient, caracteristicile viziunii de mai tîrziu, solida armătură grafică a artei sale.

Eterna lege a cererii și ofertei face ca unui număr din ce în ce mai mare de pictori stabiliți în Montmartre să-i corespundă un număr sporit de modele. Berthe la Sourde, Gabrielle la Danseuse, Justine Dieuhl își fac apariția în atelierul lui Toulouse-Lautrec fără s-o detroneze însă pe Suzanne din situația de primă favorită. Dar într-o seară, cînd Toulouse se îndrepta spre cabaretul „Élysée", privirea i-a rămas fixată pe părul roșcovan al unei fete ce „bătea" strada în căutarea unui client. Toulouse nu întîlnise încă un model cu părul ca roșul lui Tițian. Tentația era irezistibilă. Rosa la Rouge (alias Carmen Gaudin), păşeşte în atelierul lui Toulouse unde dezlănțuie o patimă nesățioasă, îi inoculează pictorului morbul unei maladii fără leac pe acea vreme, dar prilejuieşte cîteva portrete care se numără printre capodoperele genului în opera pictorului din Albi. Apariția „Roșcovanei" în viața lui Toulouse marchează totodată sfîrșitul legăturii intime cu Suzanne, fără să se producă însă o ruptură definitivă. În persoana lui Toulouse, Suzanne pierde un prieten, un artist dispus s-o ajute, un personaj notoriu cu comportare elegantă chiar atunci cînd depăşea măsura băuturii, ceea ce i se întîmpla destul de des. Pentru Toulouse, „Roşcovana" posedă cîteva „atuuri" în plus față de Suzanne: mai tînără cu cîțiva ani — Suzanne împlinise 23 —, lipsită de personalitate și supusă, docilă și comodă. Cele patru portrete în care a imortalizat-o, lucrate în răstimpul unui singur an, mărturisesc patima pictorului pentru model, manifestată și în înfrumusețarea neobișnuită a chipului, mai ales atunci cînd este văzut din profil, ca în portretul *Spălătoreasa*, datat 1889, în care sarcasmul și umorul artistului, generatoare de grotesc și caricatură, fac loc unei

Scanned with OKEN Scanner

interpretări care ne întoarce la poezia calmă și domestică a lui Chardin. Dealtfel, căldura ce se degajă din portretele „Roșcovanei" trădează înclinația, preferința lui Toulouse pentru acele femei pasive, neangrenate social, trăind cu indiferența și fatalitatea inconștienței.

Suzanne îl mai vizitează pe Toulouse-Lautrec mai ales în zilele cînd pictorul primește vizitele colegilor din Montmartre. La pasionantele discuții ale cenaclului, Suzanne participă cu elanul nestăvilit al omului care și-a descoperit, în sfîrșit, vocația. Avatarurile destinului își aflaseră un sfîrșit. Cu îndrăzneala sa nativă și candoarea unei mentalități nefalsificate, Suzanne exprimă păreri și pronunță sentințe. Printre peripateticienii lui Toulouse se rătăcea uneori, timid și ignorat, un olandez roșcat ce căuta o confirmare a picturii sale, fie numai exprimată printr-o simplă exclamație binevoitoare din partea unui coleg de breaslă. Cu excepția amfitrionului, pînzele prezentate de Van Gogh nu recoltau decît o mutenie compasivă sau ironii șoptite la ureche. Întunecat în privire, cu îndoiala strecurată în suflet, marele olandez își aduna pînzele și cartoanele, și pleca cu modestia și discreția cu care venise. La o asemenea amărîtă plecare, Suzanne i-a șoptit lui Toulouse: „Pictorii ăștia sînt niște dobitoci!" Imprecație care include brutal recunoașterea geniului lui Van Gogh, una dintre primele recunoașteri, în anii cînd, mortificat de indiferența confraților și de disprețul colecționarilor, pictorul încercase să se salveze printr-o furie de experimente, de tehnici și de procedee ce nu-i erau proprii. Intuiția geniului o va avea Suzanne și cînd — 15 ani mai tîrziu — se va vorbi de pictura fiului său, — genialitate căreia îi va sacrifica mulți ani de tinerețe creatoare, liniște și sănătate.

Lucrările rămase din perioada de inițiere, aceea a anilor cînd Suzanne, încetînd de a mai fi model, crede în talentul ei de pictor, sînt puține. Unele au fost distruse de timp, cele mai multe de Suzanne. Ceea ce se remarcă în desenul de început este fermitatea liniei chiar înainte de a avea si-

Scanned with OKEN Scanner

guranța ei, și mai ales caracterul viril al ductului în contrast cu feminitatea sa manifestă, — caracter care avea să devină o trăsătură esențială a exprimării sale în grafica și pictura de maturitate.

CĂSĂTORIA CU PAUL MOUSSIS. EPOCA MONTMAGNY

Situația de pictor începător era departe de a asigura strictul necesar unei familii de trei persoane, dintre care ultimul venit presupunea nu numai o supraveghere continuă, dar și o cheltuială căreia cu greu i se făcea față. Anne Manson atribuie Madeleinei o disperată confesiune: „Nu mai știu ce să mă fac cu Maurice. Nu-l înțeleg deloc pe copilul ăsta. Stă zile-ntregi într-un colț, fără să sufle o vorbă. Și pe urmă, brusc, trîntește cîte o criză îngrozitoare. Vine de la școală cu hainele zdrențe, cu fața plină de sînge. Azi și-a rupt caietele, a spart geamul de la bucătărie, a urlat că vrea să bea vin roșu și că dacă nu-i dau mă ucide, și apoi se aruncă pe fereastră!... Și atunci, i-am dat. Acum doarme". Acestea se întîmplau în primii ani de școală ai lui Maurice. Ruperea definitivă, înainte de 1890, a prieteniei cu Toulouse, demența incipientă a copilului, care necesita o îngrijire specială, indigența și neglijența locuinței din rue Tourlaque, o determină pe Suzanne să accepte colajul cu un tînăr avocat al Halelor, Paul Moussis. Fiu al unui milionar aparținînd marii burghezii pariziene, Moussis iubea pictura și nu disprețuia petrecerile nocturne. Nu cunoaștem amănuntul dacă cunoștința Suzannei a făcut-o în vreun atelier sau într-un cabaret, dar știm că tînăra pictoriță a exercitat din primul moment o asemenea seducție asupra lui Moussis, încît toate presiunile familiei, care vedea în această legătură o scandaloasă mezalianță, s-au lovit de hotărîrea irevo-

Scanned with OKEN Scanner

cabilă a lui Moussis de-a convieţui maritalmente cu Suzanne.

Pentru a fi mai intim, mai cordial ataşat de femeia care îl obseda, Moussis propune familiei Valadon o locuinţă la ţară, la numai 12 km de Paris, într-o localitate legată de metropolă prin cîteva curse de tren pe zi. Moussis, în afara locuinţei, se obligă să procure familiei toate cele necesare. Tentaţia este mare: Suzanne va avea un atelier spaţios şi o desăvîrşită linişte pentru lucru; bătrîna Madeleine va fi scutită definitiv de orice servicii la alţii, mărginindu-se la gospodăria proprie; Maurice se va putea dezvolta într-un mediu sănătos ferit de contacte nocive. Perspective surîzătoare pentru Suzanne care, prin acceptare, scapă de o sumedenie de angarale ce-i revin în calitate de cap de familie, fără ca independenţa să-i fie prea mult afectată. Tînărul avocat este o fire exclusivistă, dar alternativa în care îl situează Suzanne — libertate sau renunţare — îl obligă la concesii chiar dacă le resimte dureros. Ceea ce îl încîntă la această sălbatică făptură este tocmai acea bravare a convenţiilor, acel dispreţ total pentru ipocrizie, acea generozitate şi discreţie care făceau din ea un om „teribil“, dar şi adorabil în acelaşi timp. Şi în vreme ce Toulouse îşi mută domiciliul din bordel în bordel, Suzanne se stabileşte în sătucul Montmagny, vecin cu Pierrefitte, în care avea să se complacă mai bine de zece ani.

Suzanne îi cere lui Moussis să-l recunoască pe Maurice care n-a reuşit încă să aibă un tată legal, — doleanţă pe care avocatul nu i-o poate satisface, pentru a nu spori şi mai mult furia părinţilor. Suzanne doreşte însă cu ardoare un tată pentru Maurice: o a doua intervenţie, pe lîngă un vechi şi credincios prieten, este încununată de succes. Miguel Utrillo y Molins — născut la Barcelona în 1863 — pe care Tabarant îl recomandă „literat, gazetar, pictor şi arhitect, una din cele mai simpatice figuri ale Spaniei contemporane“ — acceptă să-i dăruiască lui Maurice Valadon numele său, prin actul de recunoaştere

Scanned with OKEN Scanner

semnat la 8 aprilie 1891 în prezența a doi martori — un funcționar și un chelner —, aflați pentru niște treburi personale la primăria arondismentului IX parizian, și solicitați să fie amabili. Gentilomul spaniol, îndepărtînd prin gestul său obsesia chinuitoare a Suzannei, îi oferea totodată sub forma elegantă a înțelegerii, dovada nestinsei sale afecțiuni. Dar între trecutul conservat de Molins și viitorul așternut de Moussis, mai exista și un prezent.

Într-un local pe care îl frecventează cu predilecție, „L'Auberge du Clou", cîntă la clavir un tînăr compozitor, revoluționar pentru momentul în care a apărut, ale cărui lucrări provoacă înflăcărate dispute pro și contra, elogii și polemici. Erik Satie, căci despre el e vroba, acest „capriciu al naturii"— cum l-a numit Louis Durey — avea să compună în 1900 cele *Trei piese în formă de pară* inspirate din cîteva cîntece lăutărești auzite în pavilionul României, cu prilejul Expoziției Internaționale de la Paris din 1887. Deși muzica lui Satie este dincolo de înțelegerea Suzannei, pictorița îi prețuiește prietenia, și ca să-și poată împărtăși reciproc gîndurile, netulburați de tumultul localului, se retrag în mansarda compozitorului-pianist, unde uneori dejunează doar cu cîteva chifle și o sticlă de vin. Cam de aceeași vîrstă cu Suzanne, Satie îi pozează în ținută de stradă pentru un portret în ulei lucrat în 1893: plete lungi, barbă ciudat tăiată, „muscă", mustăți răsucite, un chip oval cu buze senzuale ce nasc un zîmbet discret, nas afirmat, privire insistentă prin lentilele unui „pince-nez". Suzanne surprinde în acest portret caracterul fantastic al artistului, biografia interioară a bizarului personaj. Bănuim că și Satie era îndrăgostit de Valadon, de vreme ce în 1892, cînd Suzanne împlinea 27 de ani, compozitorul îi adresa versuri care începeau cu: *Impossible/ De rester sans penser à tout/ Ton être: tu est en moi tout entière, partout.* Și totuși, legătura cu Suzanne n-a durat decît șase luni. La despărțire, Satie pleacă din avenue Trunedal cu autoportretul Suzannei și cu portre-

Scanned with OKEN Scanner

tul său semnat de aceasta. Satie, prieten intim al lui Brâncuși, avea să moară, în 1925, la spitalul Saint-Joseph din Paris. În anii legăturii cu Erik Satie, printre primii cumpărători ai picturii Suzannei Valadon s-au aflat Ambroise Vollard, Robert Rey, Barc de Boutteville, Degas.

Reintegrată într-un climat asemănător întrucîtva aceluia abandonat în prima copilărie, distanțată de cenușiul decor al Colinei, Suzanne simte pulsul unui atavism nebănuit. „Natura are putere totală asupra mea, — va mărturisi ea mai tîrziu. Copacii, cerul, apa și ființele mă farmecă pasionant, profund.“ Orașul aparține tinereții sale în care s-a cheltuit generos; satul aparține obîrșiei sale, oamenilor de acolo, dîrji și curajoși, energici și hotărîți — calități pe care Suzanne le-a moștenit și pe care nu le-a irosit. În afara socotelilor domestice, „copacii, cerul, apa și ființele“ n-au chemat-o oare și ele prin acele nevăzute unde ale sentimentului primar?

Un imbold ciudat, a cărui origine se află desigur în copilăria liberă, dar „insalubră“, alergată pe maidanele și scările Colinei, o incită să modifice necontenit datele realității — inclusiv cele de stare civilă — și să dea frîu liber unei fantazii care, din păcate, s-a cheltuit întreagă în neverosimile construcții orale. Pînă și mamei sale, bunei și grijuliei Madeleine, i-a atribuit adeseori doar calitatea de mamă adoptivă, pentru a-și ascunde o origine care nu i se părea acceptabilă relațiilor ce reușise să le aibă, învăluindu-și descendența într-un mister romantic propice presupunerilor de tot felul.

Viața la Montmagny s-ar scurge ca apele unui fluviu dacă familia nu s-ar afla în fața unei situații dificile: școlarizarea lui Maurice. Refractar la orice disciplină, grosolan și brutal în comportări, scandalagiu și vicios, Maurice speriase profesorii din două școli prin care trecuse. Înscris la Colegiul Rollin, Maurice se întorcea seara în sat, nu înainte însă de a-și lua porția de absint într-una din cîrciumile vecine cu Gara de Nord. Cum asemenea escale obișnuia să facă încă din primii

ani de școală, spre siguranța că nu se va abate din drum, bona Catherine îl ducea de mînă pînă la poarta instituției, așa cum ne-a transmis un clar și timbrat desen al mamei sale, din 1891 sau 92.

Dacă alcoolismul l-a moștenit de la un ascendent anonim, neconformismul și îndrăzneala le-a putut moșteni și de la mama sa; dar pe cîtă vreme la Suzanne îmbrăcau o formă benignă, tolerabilă, la Maurice se conjugă nefericit cu tara sa ereditară, generînd atitudini și scene periculoase, insuportabile. Înțelegerea nelimitată pe care Suzanne a arătat-o întotdeauna față de abaterile lui Maurice își găsește explicația în unele trăsături de caracter și temperament comune fiului și mamei, în conștiința că și-a dorit, cu orice risc, un fiu, atunci cînd condițiile existenței sale nu îngăduiau această descendență. Cu tot acest handicap familial, deși uneori cumplit de răvășită, Suzanne nu uită nici o clipă că și-a ales o profesiune care pretinde devotament absolut. *Nulla dies sine linea* pare a fi acum deviza Suzannei Valadon.

Îngăduințele tuturor, ale familiei cît și ale dascălilor, n-au ajutat cu nimic la corectarea comportării lui Maurice în școală. Suzanne a fost silită să renunțe la intenția de a-l cultiva, așa cum nu reușise nici mama ei pentru ea, evident, din cu totul alte motive. Desigur că nu s-a alarmat în măsura în care ar fi făcut-o o altă mamă în locul ei, gîndindu-se, poate, că și fără certificate, dar cu talent și voință, omul ajunge adeseori să-și croiască un drum luminos în viață. Împotriva tuturor aparențelor, timpul a dovedit că Suzanne nu s-a înșelat.

Menajul din Montmagny, adăpostit într-o clădire lungă și rece — pe care Utrillo o va imortaliza în 1907 ca fundal al unui peisaj cu arbori desfrunziți — , idila ocrotită cu satisfacție de Madeleine sînt tulburate acum de prezența permanentă a lui Maurice, retras definitiv de la școală. În acest timp, Suzanne lucra mult, fără să cultive un anumit gen, urmărind să dăruiască talentului

Scanned with OKEN Scanner

său nativ, experiențele ce le acumulase și descoperirile ce îi erau proprii. Nu trebuie uitat însă că asupra leagănului artei sale s-au aplecat trei ursitoare providențiale: Toulouse, Renoir, Degas.

Contactul cu Parisul, deși spațiat, îi permite totuși să trăiască în actualitatea mișcării plastice, — mai puțin, cum era și firesc, în aceea a boemei din afara atelierelor. Anul 1893 îi aduce revelația picturii lui Gauguin, expusă la galeria Durand-Ruel, după revenirea artistului din Oceania. În pînzele genialului aventurier, Suzanne recunoaște propriile sale intenții, înrudirea viziunii, a cromaticii, a dispunerii în cadru. Cît de asemănător este desenul Rozaliei (din dublul portret *Bunica și Rozalia*, 1896), cu potretul *Văcăriței*, realizat de Gauguin în Bretagne către 1889. Aceeași coinciziune și esențializare, aceeași tratare a volumelor, aceeași grație ingenuă în mișcare, deși personajele sînt văzute în atitudini complet diferite. Alăturînd *Baigneuses*-ele lui Gauguin (din 1891, de pildă,) de *Baigneuses*-ele Suzannei Valadon (din 1909) constatăm incontestabile similitudini de interpretare ale anatomiei, aceeași afirmare a tonului plat, decorativ, la interval de două decenii, în pictura acestor doi mari neliniștiți.

Impresionismul se bucura acum de admirația și interesul colecționarilor. În aprilie 1894, la licitația colecției Théodore Duret *Odihna* de Manet atinge suma de 11.000 franci, iar *Curcanii albi* de Monet se adjudecă la 12.000 franci, — sume cu care se putea achiziționa o frumoasă proprietate. Valadon admiră operele impresioniștilor, dar nu este tentată să speculeze variațiile și efectele luminii. Decorul fugitiv, diviziunea tonului și fragmentarea tușei se găsesc la antipodul concepției și stilului picturii sale.

Reluînd legătura cu atelierul lui Degas, temporar întreruptă de mutarea la Montmagny, Valadon încearcă să-și transpună în gravură unele desene, — gravura, prin accesibilitatea ei, bucurîndu-se în acest sfîrșit de secol de o excepțională căutare. Degas, care împlinise șaizeci de ani,

Scanned with OKEN Scanner

stăpînea deplin gramatica acestei tehnici, ca rezultat al unor îndelungate experimente. O expoziție de monotipuri, deschisă cu un an în urmă la galeria Durand-Ruel, constituise un adevărat eveniment artistic. Tehnica gravurii, care presupune răbdare, concentrare, minuțiozitate, se acordă greu cu temperamentul artistei. Deși obișnuită cu înregistrarea spontană, permisă de pastel sau cărbune, Valadon se încumetă totuși să atace gravura, în dorința de a ține pasul cu colegii săi mai vîrstnici.

Ca un biograf plastic al fiului ei, Valadon îi urmărește evoluția fizică într-o suită de desene, mărturii ale talentului dar și ale dragostei materne. Deși conștientă că greșise atunci cînd încredințase mamei sale educația lui Maurice, vocația și caracterul ei neconcesiv o obligă să greșească în continuare. „L-am jertfit pe Maurice picturii", spune Valadon uneori fără ca regretul să apară vizibil. Portretele lui Maurice se adună an după an, odată cu grijile pentru viitorul lui. Cel din 1895, ca și cele anterioare, cu puține excepții, sînt tot atîtea nuduri ale băiatului care se dovedea un model docil. Redarea frumuseții corpului nud se integrează perfect în concepția estetică a Suzannei. Toulouse-Lautrec văzînd întîmplător cîteva din aceste portrete a îndemnat-o să le prezinte la Salon, ceea ce Valadon a și făcut.

După cinci ani de tactici abile și menajamente față de familia sa, Moussis se căsătorește în 1896 cu Suzanne Valadon, care împlinise 30 de ani și despre care începuse să se vorbească laudativ ca pictoriță. Intensitatea sentimentelor lui Moussis este constantă, poate chiar în creștere dacă interpretăm favorabil scenele de gelozie tot mai frecvente din anul ce a premers semnării contractului matrimonial. Noului „tată al familiei" îi revine, printre alte sarcini, administrarea lui Maurice. Moussis se preocupă conștiincios și constant de plasarea lui Maurice undeva, dar perspectivele nu sînt optimiste. Cu un tînăr care trăiește numai pentru viciu, efortul aducerii la realitate nu este o operație tocmai ușoară, com-

Scanned with OKEN Scanner

portînd și riscul unei evadări de sub tutela familială care, dacă s-ar fi produs, așa cum s-a întîmplat mai tîrziu, ar fi atins grav liniștea Suzannei.

Valadon se consacră portretului și nudului într-o pictură construită pe o solidă armătură grafică, într-o pictură de reprezentare. Păstrîndu-se în limitele evidente ale asemănării ea imprimă totuși liniei acel caracter de deformare inclus în noțiunea de „mimesis", definită de Aristotel nu ca un clișeu al naturii, ci ca o creație „mai vie și mai semnificativă decît natura, ilustrare nu numai a elementelor exterioare, materiale și concrete, ci deopotrivă a celor spirituale". Valadon se lasă condusă parcă de un instinct care, impermeabil la influențele emanate de marea pictură franceză în acest sfîrșit de secol, îi dictează o transcriere firească a naturii, o abordare sinceră și cordială a subiectului, un vocabular lipsit de barbarisme, un stil care o va deosebi. Angajarea independentă corespunde întîmplător dispariției maeștrilor și protectorilor săi: Puvis de Chavannes moare în 1898; Toulouse, după cîteva internări, moare în 1901; Renoir, bolnav, locuiește mai mult în provincie, pînă se stabilește definitiv la Cagnes.

Asumîndu-și rolul de tată, Moussis îi găsește lui Maurice, care în 1899 împlinise 16 ani, cîteva angajamente succesive în raport cu vîrsta și lipsa sa de pregătire: la „Creditul Funciar", la o agenție de publicitate, într-o făbricuță, în cele din urmă un serviciu de comisionar, dar peste tot, ca și Suzanne în adolescență, nu rezistă sau nu este tolerat mai mult de două-trei zile.

Dacă ne referim adesea la Utrillo este că viețile mamei și fiului se împletesc atît de strîns, încît multe din acțiunile sau atitudinile lor nu pot fi explicate independent.

Eșecurile și crizele lui Maurice zguduie grav armonia domiciliară și implicit cea conjugală. Locuința din Montmagny trăiește sub teroarea unui delir. În imposibilitate de a mai fi reținut, Maurice se dezlănțuie în scene de o violență alarmantă care încep să privească și satul. La

Scanned with OKEN Scanner

insistențele lui Moussis, Suzanne își transportă fiul la azilul de alienați „Sainte-Anne", încredințîndu-l doctorului Vallon pentru o cură de dezintoxicare. Pentru Valadon, unica cauză a dezechilibrului lui Maurice se datorește abuzului de alcool. Perioadele de interdicție sau de dezintoxicare nu corespund unor stări de perfectă lucidităte. Utrillo și-a conservat dealtfel nevropatia, sub forme camuflate, neagresive și insolite, pînă la sfîrșitul vieții, deși practica alcoolului îi fusese definitiv interzisă de către grijulia sa soție, cu două decenii înainte de sfîrșitul său.

Readus la Montmagny după așa-zisa cură de dezintoxicare, Valadon ascultă sfatul unui medic prieten, doctorul Ettinger, de a-i trezi interes pentru desen și pictură, antrenîndu-l să lucreze. Pentru asemenea îndeletnicire, Maurice nu manifestă nici un entuziasm, cu toată osteneala și insistența mamei sale. Primele sale schițe deși stîngace, indică totuși prezența unui talent care merită să fie cultivat. Dar Maurice se dovedește refractar chiar față de această nobilă intenție, ceea ce o determină pe Valadon, exasperată de inactivitatea și abulia fiului ei, să-i pună cu forța pensula în mînă, amenințîndu-l cu alternativa: „Pictura sau ospiciul", după cum relatează un amic al familiei, J. P. Crespelle. Marasmul, oboseala ce-l domină pe Maurice, consecințe, poate, ale unei ereditățI patologice, nu pot fi înțelese de Valadon, pentru care existența însemna activitate zilnică.

Țărăncuțele satului, tinere sau adolescente, devin modelele ei preferate. Penelul alternează cu cărbunele, ultimul rezolvînd prin cîteva trăsături directe, ferme, spontane, chintesențiale un nud sau un portret, avînd o realitate evidentă și o încărcătură plastică nu mai puțin evidentă. Moștenita ei sănătate țărănească se traduce printr-un optimism al expresiilor, o decență a atitudinilor, „un gust pentru fructul verde, care nu aparține decît cîtorva autodidacți", — cum a spus George Besson referindu-se la Valadon și Van Gogh.

Scanned with OKEN Scanner

Nudurile și portretele sale înveselesc locuința și atelierul din Montmagny, — cele mai izbutite, sau care i se par ca atare, reprezentînd-o în Saloanele oficiale sau expozițiile de grup. Febra cu care lucrează, dorința de a recupera niște ani oarecum irosiți — Valadon a depășit tinerețea — fac ca o parte din lucrările acestei perioade, mai ales cele în cărbune, să prezinte unele „accidente" inerente vitezei, naivități în compunere (ca de pildă introducerea unei ramuri de stejar care leagă mîinile unui nud de adolescent în picioare), sau abateri de la proporțiile anatomice atent observate, în general, în toată construcția umană a graficii sale (ca aceea dintr-un portret, datat 1903, în care brațul drept este de două ori mai lung ca brațul stîng). Atunci însă cînd artista insistă asupra modelului, cînd modelul, depășind simpla prezență, îi comunică un suflet, o personalitate, Valadon atinge valori care se pot încadra în aprecierile laconice făcute de Degas, într-un bilet trimis Suzannei, asupra unor desene întîlnite într-un Salon: „Excelente, dure și suple". În corespondența puțină dintre Degas și Valadon — purtată prin bilețele — marele desenator și colorist, atît de parcimonios cu laudele și de exigent, a elogiat adesea talentul Suzannei Valadon, nealterat de intervențiile Școlii de Belle-Arte.

Contactul cu Parisul o obligă la aranjarea unui „pied-à-terre" în Montmartre, rue Cortot. Sîntem în anul 1903 cînd Paul Gauguin, unicul pictor cu care Valadon avea unele afinități stilistice, așa cum chiar ea avea să mărturisească, și a cărui pictură o urmărea cu vădit interes, moare într-o colibă din Insulele Marchize, în urma unui atac de inimă. Deși chinuit de boli incurabile, Gauguin fusese condamnat, cu cinci săptămîni înaintea morții, la trei luni închisoare și 500 franci amendă pentru pretinsa vină de a fi insultat un jandarm colonial, unul din zbirii populației indigene din Oceania. Dispariția prematură a pictorului o tulbură, o îngrijorează pentru ceea ce nu reușise încă să facă, pentru ceea ce se considera datoare să

Scanned with OKEN Scanner

realizeze. Gauguin lăsa o operă, Valadon era doar la începutul ei, iar anii adunați ar presupune deja o maturitate. Maurice, Moussis, alte obligații, sînt tot atîtea piedici în ascensiunea sa, oricît ar încerca să li se sustragă. Monotonia, somnolența din Montmagny, absența unor frămîntări din care să izbucnească elanul făuritor de minuni, sînt vămi ale unui văzduh care trebuie străpuns. Valadon își adoră fiul, dar nu se poate transforma în infirmieră; Valadon își stimează soțul, dar nu acceptă să devină o simplă doamnă Moussis. Dealtfel, acest nume prin alianță nu l-a folosit Valadon niciodată, așa cum nu-l va folosi nici pe cel al lui Utter, cel de al doilea soț. Dar nici Moussis nu mai este îndrăgostitul de odinioară, și nici dispus să mai fie doar soțul unei pictorițe „teribile" și tată adoptiv al unui tînăr încă și mai teribil. Așadar, pitorescul și armoniosul menaj din Montmagny se clatină, spre dezolarea mamei Madeleine, care își întrevede bătrînețea periclitată. Vechile cunoștințe, dar mai ales altele noi pe care Suzanne este tentată să le încerce ca să-și verifice seducția la cei patruzeci de ani ce se apropie, o determină să revină la Paris. Schimbă „pied-à-terre-ul" din rue Cortot cu o locuință situată pe aceeași stradă la nr. 12 și care, înainte de a ajunge o modestă casă de închiriat, fusese o mică fermă pe colină, cînd aceasta din urmă era o așezare rurală la orizontul metropolei. Casa mai conserva poarta mare de lemn necesară oricărei curți de țară, un hambar și alte acareturi. Construită pe la 1600, adăpostise, cu titlu de refugiu sau odihnă, cîteva figuri de lexicon ale artei și literaturii franceze. Printre primii, un anume de Rosimond, actor din trupa lui Molière, deci locatar în al șaptelea sau al optulea deceniu al secolului XVII; după două veacuri, un alt actor, marele Antoine, fondator de trupă și de „Teatru Liber", originar din Limoges, ca și Valadon; prozatorul Léon Bloy și poetul Pierre Reverdy; pictorii Renoir, Dufy, Emile Bernard și Othon Friesz; desenatorul umorist Poulbot, — toți acești

Scanned with OKEN Scanner

slujitori ai frumosului, într-un fel sau altul, și-au aflat perioade de reculegere sau de creație între zidurile ce urmează acum să adăpostească cele patru exemplare ale familiei Valadon. Pereții celor două corpuri de clădiri din rue Cortot sînt coșcoviți, pe alocuri tencuiala e căzută, scara de lemn ce duce la etaj este strîmbă și șubredă, dar pe Valadon n-au deranjat-o niciodată asemenea degradări locative, obișnuită cum era cu ele încă din copilărie. Dimpotrivă, aspectul vetust și decrepit al caselor se încadrează în pitorescul gustat atît de mamă, cît mai ales de fiu, și valorificat de Utrillo în zecile de pînze care i-au creat celebritatea.

Totul, aici, dă impresia de permanență, comunică atmosfera calmă a continuității, iar tufele de liliac de sub ferestre — ale căror flori apar uneori în decorul nudurilor sau în naturile moarte ale Suzannei — subliniază parcă caracterul frust al acestui peisaj.

După relatarea Annei Manson, Valadon sosise în rue Cortot „într-un vechi docar englezesc tras de o catîrcă. Conținutul acestui docar era dintre cele mai heteroclite: doi cîini-lup, o pisică prăpădită pe care Suzanne o găsise rătăcind pe drum, o capră, apoi o cantitate impresionantă de pînze, șasiuri, borcănașe și sticle". Desigur că nu la acestea se reducea gospodăria din Montmagny, dar pentru tot ce Valadon considera a nu fi esențial, se puteau îngriji Madeleine și Moussis, — destul de pricepuți în a aranja niște dormitoare la etaj și un atelier la parter. Cînd s-a petrecut această schimbare de decor e greu de precizat. Jean Cassou crede că în 1906, cînd se încheie perioada de la Montmagny. Anne Manson și Marius Mermillon pretind că în 1909, cînd Valadon, după ruptura cu Moussis, s-ar fi instalat cu Maurice și Utter în rue Cortot 12, alcătuind laolaltă ceea ce prietenii și cunoscuții au numit „treimea blestemată". Valadon, care nu acorda datelor nici o importanță, își amintea aproximativ chiar anul despărțirii de Moussis: 1904, 1906 sau 1909, an

Scanned with OKEN Scanner

de care se leagă totuşi abandonarea casei de la Montmagny şi revenirea în Montmartre. Insistînd asupra dificultăţii de a obţine date precise de la Valadon, Anne Manson afirmă că în intenţia „de a încurca pe toţi biografii ei" artista „mintea cu o dezinvoltură fantastică şi că distrugea toate hîrtiile din care i s-ar fi putut reconstitui biografia, îndeosebi pe cele importante", ca să creeze în juru-i un impenetrabil mister. Nu împărtăşim integral această părere, deşi nici noi n-am reuşit să obţinem decît puţine precizări pentru multe dintre evenimentele sau cotiturile sinuoasei sale vieţi. Dacă Valadon nu-şi mai amintea după ani anumite momente ale existenţei sale, fie ele chiar decisive într-un anume sens, uitarea îşi află explicaţia nu în tentaţia construirii unui „mister", ci în uşurinţa, adesea pînă la neglijenţă, cu care îşi trăia viaţa. A pretinde unei asemenea alcătuiri umane disciplina unei mentalităţi comune, înseamnă a ignora axioma că pentru *adevăratul artist* tot ce există în afara artei sale îi apare ca un teren neglijabil, pe care doar constrîns de împrejurări se hotărăşte să circule, iar atunci cînd o face nu foloseşte vehicule obişnuite.

În cuibul din rue Cortot, în „patria" sa, în Montmartre, la adăpost oarecum de intemperiile traiului cotidian, Valadon trăia amiciţiile temporar întrerupte de sejurul apăsător, prin prelungire, de la Montmagny. Şi cînd spunem Montmagny, includem şi pe acel uniform domn Moussis, chibzuit, generos, răbdător — o! mai ales răbdător! — dar pedant, monoton, decolorat şi — pe deasupra — suferind de gelozie cronică, adică fără puseuri de violenţă.

Atelierul de la parter, în care se succedaseră atîtea glorii ale şcolii pariziene şi unde se născuseră atîtea pînze celebre, primea o pictoriţă care urma să-şi construiască renumele într-un moment de mare efervescenţă şi de maximă concurenţă profesională. Valadon este conştientă de dificultăţile ascensiunii, iar ca să existe ascensiune, munca depusă nu va cunoaşte răgaz sau îndoială. Lui Maurice, obligat să deseneze, i s-a improvizat,

Scanned with OKEN Scanner

în camera ce ocupă la etaj, un atelier în miniatură. Are la dispoziție tot necesarul, în plus sfaturile mamei pictoriţe. Îi lipsește doar elanul, dar nu și controlul nedorit de el. Maurice nu devenise încă pictorul Utrillo.

Prin atelierul artistei circulă modele după modele, profesioniste sau ocazionale. Portretele și compoziţiile cu nuduri de bărbaţi încă nu intră în preocupările Suzannei. Ea își recrutează modelele de pretutindeni, dar mai cu seamă din cabaretele pe care le frecventează acum în calitate de clientă sau de prietenă a casei. Adèle este bucuroasă s-o vadă cît mai des în localul ei, înconjurat de un fel de grilaj pe care, odinioară, „teribila Marie“ se așeza seara să privească înăuntru, cînd obloanele verzi nu erau închise. „Cabaret du Lapin Agile“ își datora firma unei glume făcute de primul proprietar al imobilului, caricaturistul André Gill, care pe ușa fostului său atelier, devenit cabaretul Adèlei, desenase un mare iepure alb. Și din „Lapin à Gill“, cu timpul, adică chiar atunci cînd l-a pictat Utrillo, localul se numea „Au Lapin Agile“.

Simpatia pe care i-o păstra Adèle a determinat-o să-i pozeze pentru cîteva compoziţii de gen, printre ele o scenă în care Adèle pregătește baia unei tinere nude lungită pe un șezlong,— Ketty, modelul preferat al artistei. Adèle, în postura unei femei de serviciu, spală o cadă circulară joasă, flancată de două mari recipiente. Simpla linie de profil a feţei identifică personajul, expresia —ad-hoc atribuită— este cu totul alta decît aceea cunoscută de obișnuiţii cabaretului ei. Și fiindcă am revenit la acest renumit local montmartrez, poate că nu e de prisos să amintim că printre obișnuiţii lui se numărau Picasso, Braque, Modigliani Dufy, pentru a nu mai pomeni de Utrillo, care era mai mai mult decît un client cotidian, — artiști care i-au împodobit pereţii cu opere ce au intrat demult în zestrea marilor colecţii și muzee. Nudul de pe șezlong, prin nonșalanţa poziţiei corpului, accentuată de deschiderea coapselor, imprimă compoziţiei o notă de senzualitate

Scanned with OKEN Scanner

neurmărită însă de Valadon care, în acest gen apărut cu un deceniu înainte în preocupările desenului său, urmărea aspectul firesc al subiectului, în inocenta sa domesticitate, fără urmă de intenție șocantă sau insinuant erotică. *Toaleta* unei tinere nude (desen în cărbune datat 1894) aduce de asemenea un al doilea personaj feminin în asistența celei ce așteaptă să se spele, dar ce enormă diferență calitativă se constată între aceste două lucrări înrudite, realizate la interval de zece ani. Prin prezența unui al doilea personaj la „baigneuses" ele în interior — personaj pentru care mama Madeleine a fost adesea folosită (vezi *Bunica și Rozalia*, ulei, din 1896, sau *Bunica și fetița*, cărbune, din 1908) — artista situa nudul într-o ambianță cît mai familiară, cît mai domestică. Imaginate pentru a prilejui un caleidoscop de poze și mișcări, nudurile Suzannei Valadon datoresc lui Degas doar sugestia unor racursiuri temerare, adevărate probe de virtuozitate grafică. Ne referim, între altele, la pastelurile *Femeie în baie* (către 1880) și *Femeie ieșind din baie* ambele de Degas, și la *Bunica și fetița* de Valadon, desen pomenit mai sus, pentru a ilustra această corespondență. Deși acest ultim desen este încărcat de obiecte inutile care împiedică claritatea scenei, îl preferăm gravurii *Adèle pregătind baia și Ketty cu brațele ridicate*, atît ca mișcare cît și ca valorație.

Valadon practica de cîțiva ani gravura și obținuse înainte de 1900 cîteva comenzi din partea unor editori pretențioși: 12 planșe pentru Delâtre, alte 30 pubicate de Ambroise Vollard și François Bernouard. Claude Roger-Marx analizînd gravura Suzannei Valadon spune: „Am fi înclinați să credem că un sculptor a delimitat planurile, a inventat profilurile, a dat atîta încărcătură fiecărei forme și mai ales nudurilor care, deși născute din pagina albă, au strălucirea și duritatea marmurei". Elogiu care confirmă, peste decenii, aprecierea lui Degas, cuprinsă într-un bilet trimis Suzannei în 1900: „...Și îmi spun întruna; această drăcoaică de Maria avea geniul desenului".

Scanned with OKEN Scanner

Mult mai tîrziu, pictorul-gravor și editor Jean-Gabriel Daragnès avea să reproducă, în scoarțele unei ediții monumentale, gravura Suzannei Valadon, conservată aproape toată la Cabinetul de Stampe al Bibliotecii Naționale din Paris.

Gravurile păstrează toate calitățile desenului în cărbune sau creion, mai puțin acele discrete valorații care catifelau suprafețele. Ele au fost mult gustate de amatori și colecționari, bucurîndu-se la timpul lor, de o presă unanim favorabilă. Chiar în 1968, cu toată evoluția (sau poate involuția) gustului în artă, s-au mai putut citi asemenea aprecieri: „Se va putea spune, scrie și repeta că Suzanne Valadon este unul din cei mai mari gravori ai secolului". (Yves-Bonnat, *Valadon*, pag. 38). Pe lîngă subsidiile acordate încă de Paul Moussis, gravura Suzannei a acoperit multe găuri ale bugetului modest din rue Cortot.

În jurul celor patruzeci de ani, Valadon atinge apogeul siguranței și expresivității în desen, implicit în gravură. Artista evoluează în limitele unei grafii esențiale, simplificate, dinamice, stenice, elocvente, implicînd senzația palpabilă a concretului. În contrast cu feminitatea sa, linia Suzannei Valadon este virilă. Cînd desenează nuduri, grația este aproape absentă, realismul liniei fiind uneori exprimat chiar cu o anumită brutalitate. Într-o cronică a expoziției Valadon din 1959, George Besson remarca contrastul dintre „verva brutală a Suzannei Valadon și suprema grație, feminitatea aristocratică, toată numai în nuanțe a Berthei Morisot", conchizînd în favoarea ambelor pictorițe care — după cum se exprimă criticul și istoricul de artă francez — „reprezintă două culmi opuse ale unei arte la fel de franceze".

Ca mulți dintre artiștii generației sale, Valadon se integrează principiului „non varietur", pentru a ajunge la o cristalizare a personalității prin cultivarea asiduă a meșteșugului. Nu o interesau maniere diferite în interpretare, ci perfecționarea manierei inițiale, proprii, ivită dintr-un dialog sincer cu palpabilul. Desenul ferm pînă la seve-

Scanned with OKEN Scanner

ritate, rigoarea echilibrului plastic, structura rațională a imaginii, claritatea expresiei constituie punctele cardinale ale viziunii sale nici un moment sedusă de sugestii străine sentimentului său. Stenogramă a vieții concrete, arta Suzannei Valadon nu apelează la imaginație, nu creează dincolo de microcosmul său familiar, dar înăuntrul lui artista construiește solid, tensional, grav, neîngăduindu-și nici o licență care să-i altereze majora tonalitate personală. Concesivă uneori în viață, Valadon se dovedește intransigentă în artă.

În ansamblul ei, situația în rue Cortot nu e deloc surîzătoare. Valadon pictează, dar vinde prea puțin; septuagenara Madeleine nu mai poate lucra; Maurice poate, dar se lasă greu convins de oportunitate. Au trecut cîțiva ani de cînd zilnic, fără să dispere, convinsă că fiul ei va reuși în pictură, Valadon urcă în camera lui Maurice să-l îndemne la șevalet, sau îl cheamă lîngă ea să urmărească cum pictează. Mai puțin refractar ca înainte, Maurice se arată mai interesat s-o secondeze, decît să se producă. Totuși, insistențele supraomenești ale Suzannei au izbutit să-l convingă că are o meserie pe care este dator s-o practice. A depășit douăzeci de ani, iar alcoolul — cu toată atenția ce i-o acordă — nu poate constitui un scop în viață. Valadon îl îndeamnă să privească Parisul din înălțimea Colinei și să așternă imaginea pe pînză așa cum ar descri-o unui prieten. Maurice nu se încumetă să picteze oameni — nu va reuși dealtfel să-i picteze niciodată — , dar arhitectura și peisajul urbanistic i se par realizabile sub penelul său. Nu începe cu cărbunele și pastelul — folosite la început de mama sa — , ci direct cu culori de ulei. Ne despart doar doi-trei ani pînă la primele peisaje panoramice văzute de pe Colină și doar cinci-șase ani pînă la suita de străzi și stradele, bistruori și cabarete, piețe și poduri, biserici și catedrale, de acea maiestoasă și mirifică Notre-Dame (din 1911), capodoperă a picturii lui Utrillo. Minunea s-a produs, Valadon se crede deja întrecută, situație care o exaltă, care o face fericită.

Scanned with OKEN Scanner

Sînt mai bine de zece ani de cînd Valadon a încercat primele portrete în pastel, tehnică atît de înrudită cu cărbunele pe care îl folosise pînă atunci, portrete ale unor fete de pe Colină, una din ele fiind fiica unei portărese de pe rue Cortot. Au trecut peste zece ani de travaliu dur, obstinat, cu eşecuri ascunse, dureroase, dar cu credinţa fermă într-o victorie care trebuia să se arate. A renunţat la pastel nemaisatisfăcînd-o lipsa lui de strălucire; a transformat valoraţiile ce tindeau spre clarobscur, în tonuri pure, luminoase, tari uneori pînă la stridenţă; a înlocuit simplitatea fundalului, a draperiilor, cu fonduri compuse, adesea bogat decorative; a menţinut însă — şi nu va renunţa la ea niciodată — linia încercănată, incisivă, neagră sau colorată în tonuri închise, acordate tonului local. Din pictura sa se degajă o unică concepţie transpusă într-o unică modalitate de figurare. Procesul creator este supus unei autosupravegheri care nu tolerează abateri de la o cale definitiv trasată.

În acest prim deceniu al începutului de veac, Valadon şi Utrillo au determinat, prin lucrările produse, modificări importante în aprecierile amatorilor şi criticilor de artă, — fiul ajungînd-o din urmă şi, după opinia multora, întrecînd-o pe mamă. Temele abordate de Valadon, în principal faptul că o interesa în aşa mare măsură nudul feminin, preocupare rarisimă la pictoriţe; ciudăţenia peisajului construit de Utrillo, în principal situaţia cu totul specială în care se afla pictorul faţă de opera sa; viaţa particulară a amîndurora, care mai degrabă s-ar putea numi publică, — toate acestea la un loc creaseră ambilor pictori o faimă care depăşise cartierul şi chiar metropola. Montmartre rămînea însă fieful Valadonilor pe care îl onorau şi tulburau deopotrivă. Suzanne şi Maurice erau copiii cartierului, ataşaţi indestructibil de stradelele înguste, de morile de vînt, de cîrciumile cu clientelă amestecată, de „gigoletele“ sentimentale, de toată acea lume bizară şi nepăsătoare.

Scanned with OKEN Scanner

Neînțelegînd slăbiciunea celuilalt, dar acceptînd-o ca pe un rău inevitabil, ambii artiști găsesc aici un teren multiplu și propice de dezvoltare. Valadon își trăiește pasiunea carnal și spiritual, — Utrillo se afundă în patimă ca într-o mlaștină. Totuși, un *modus vivendi* pentru cei doi se reclama imperios. Așa se explică că indignarea și furia reținută a fiului față de unele aventuri ale mamei, sau expasperarea și disperarea mamei față de comportarea inadmisibilă și revoltătoare a fiului n-au dus la o ruptură între cei doi artiști autodidacți. Autodidacți e un fel de a spune, înțelegînd prin aceasta doar faptul că nici unul din ei n-a intrat cîndva în vreo școală sau academie. Dar oare Valadon nu și-a cultivat talentul în atelierele unor somități ale picturii? Și existat-a oare un profesor care să-și fi dat mai mult interes și osteneală decît a făcut-o Valadon pentru fiul ei? Unii istorici îi includ pe Valadon și Utrillo în nomenclatorul pictorilor „naivi". Jean Cassou, de pildă, pretinde că „dacă există un pictor care merită numele de naiv, acela este ea (Valadon), și cu ea putem aborda noțiunea de *naiv*, esențială în pictura franceză, și am putea spune chiar în civilizația franceză."[1]

Totuși, între cei *Cinci maeștri primitivi*[2] (în înțelesul de „naivi") care alcătuiesc monografia lui Wilhelm Uhde — Rousseau, Vivin, Bombois, Bauchant, Séraphine — Suzanne Valadon nu figurează. Wilhelm Uhde, scriitor și mare colecționar de pictură, care a trăit din 1904 la Paris, s-a preocupat în mod special de pictura „naivilor", organizînd în 1917 și prima mare retrospectivă a lui Rousseau Vameșul.

Valadon s-a străduit să obțină o perspectivă cît mai apropiată de aceea a ochiului liber, și sînt puține lucrările în care ea apare insuficient realizată. Artista a fost, de la primul ei desen și pînă la ultimul portret în ulei, preocupată de ana-

[1] *Panorama artelor plastice contemporane*, Edit. Meridiane, 1971.
[2] Edit. Philippe Daudy, Paris, 1949.

Scanned with OKEN Scanner

tomie cu rezultate remarcabile încă din perioada inițierii, afirmîndu-se, prin excelență, ca un pictor al Omului. Valadon a urmărit constant o echilibrare a suprafețelor și volumelor, izbutind unele scheme compoziționale de incontestabilă originalitate. „Naivitatea" presupune alte caracteristici decît cele întîlnite în pictura Suzannei Valadon. În care dintre pînzele sale putem detecta interpretările „meșterilor populari ai realității", și cum am putea-o considera „pictor de duminică" cînd, încă din copilărie, Valadon a desenat sau pictat în toate zilele săptămînii, și în toate săptămînile vieții sale?

Comprehensivă, într-o oarecare măsură, pentru concepțiile și soluțiile noi în artă (vezi felul cum a privit pictura lui Van Gogh), Valadon n-a avut înțelegere sau simpatie pentru arta pictorilor „naivi", nici chiar pentru aceea a pictorilor de renume. Ignorarea deliberată sau involuntară a legilor fundamentale ale picturii, întîlnită la toți practicanții „artei naive", este străină picturii sale, izvorîtă din observația atentă a naturii; pictura Suzannei Valadon, de factură net realistă nu se înscrie nici „în făgașul croit de Gauguin, Degas și Toulouse-Lautrec", ci în făgașul propriu. Cele cîteva pasteluri „ à la manière de Degas", sînt nesemnificative în opera Suzannei Valadon. Cît privește „făgașul" lui Toulouse, el este inexistent în opera artistei. Valadon este un caz rar de necontaminare, de neaderență la stilul maeștrilor în atelierele cărora a întîrziat ca model sau prietenă, și în care — pe nesimțite, pe nevăzute — și-a făcut ucenicia. Cu Gauguin — așa cum s-a spus — avea afinități de concepție, de climat simpatetic, dar nu se pot identifica opere care s-ar datora manierei pictorului exotic.

Indiferentă față de agitația provocată de apariția primelor simptome ale cubismului, Valadon este mai sensibilă la moartea lui Valentin le Desossé, decît la nașterea *Domnișoarelor din Avignon*, al căror părinte, tînărul spaniol Picasso, nu se inspirase, cum s-ar putea crede, de la niște inocente fecioare din fosta reședință a papilor,

ci de la pensionarele unui lupanar de pe strada Avinyo (în franțuzește Avignon) din Barcelona. La „Café Azon" din Montmartre, sau la micul bistro „Odéon" de pe strada Senei, se întîlnesc aproape zilnic cei cinci care formează grupul patronat de Apollinaire: Picasso, Braque, Derain, Max Jacob și André Salmon. Bătăiosul Guillaume-Albert-Wladimir-Alexandre-Apollinaire de Kostrowitski, alias Guillaume Apollinaire, este la vîrsta tuturor entuziasmelor și îndrăznelilor — 27 de ani —, iar prilejul atacului frontal împotriva a tot ce produsese pictura de la Apelles pînă la el, îi este oferit de amicii săi, Braque și Picasso, uniți în destinul comun de a revoluționa arta picturală. Picasso, „Napoleonul picturii".— cum se exprimă buna și generoasa sa prietenă Gertrude Stein — se bucură de orice îngroșare a rîndurilor, mai ales cînd neofitul este un personaj despre care „se vorbește". Valadon participă la unele memorabile „ședințe" ale acestui grup „iconoclast", cu simpatie pentru acțiunea în sine, cu interes pentru înflăcăratele dezbateri, dar fără tentația aderării la curent. Artista este mult prea conservatoare ca să-și permită o evadare din niște principii pe care le consideră imuabile. Nu urîțenia *Domnișoarelor din Avignon* îi repugnă, ci tratarea lor geometrică. Linia dominantă a desenului său este virilă, dar nu dură; linia sa este curbă, și doar, excepțional, dreaptă. Valadon se înspăimîntă în prezența unor suprafețe care alcătuiesc figuri geometrice juxtapuse sau suprapuse: nu vede lumea alcătuită dintr-un imbroglio de triunghiuri, pătrate și romburi.

Din dorința de a-și cultiva spiritul, frecventează cercurile dominate de Apollinaire, Max Jacob și Derain, care îi apreciază pictura. Camaraderia cu Derain, mai tînăr cu 15 ani decît ea, a durat pînă la moartea Suzannei; amiciția lui Apollinaire, mai tînăr tot cu 15 ani decît Suzanne, a durat pînă la moartea poetului, survenită în plină tinerețe creatoare și spectaculoasă, într-o zi mohorîtă de noiembrie a anului 1918.

Scanned with OKEN Scanner

Pictura Valadonilor se află în continuă ascensiune. Suzanne caută avid marea aventură, iar Maurice, nu mai puțin avid băutura. Pentru a se putea mișca nestingherită, pentru a evita scenele de indignare ale lui Maurice născute dintr-un fel de ciudată gelozie, sau crizele sale de alcoolism, Valadon își îndepărtează, din cînd în cînd, fiul, cu autoritatea maternă care nicicînd n-a încetat să funcționeze. Madamme Marie, proprietăreasa din rue Cortot, domnul Gay, un fost sergent de stradă devenit cîrciumar, moș Dallone, antreprenorul unui mic hotel cu reputație dubioasă, sînt gazdele „ziliere" ale lui Utrillo, paznici care își asumă o răspundere bine retribuită, dar care nu o dată au avut de pătimit din partea năstrușnicului prizonier. În timp ce Valadon își împarte viața între pictură și dragoste, Utrillo, cînd scapă de sub atenția sentinelelor, colindă cîrciumile pînă eșuează în biroul unei secții de poliție, sau deasupra rigolei din fața ușii localului de unde a fost evacuat. Nimeni, mai fidel decît Francis Carco, n-a reconstituit itinerarul alcoolic al acestui perpetuu însetat, alergînd de la „Belle Gabrielle" la „Chez Adèle", de la „Casse-Croûte" la „Lapin Agile", de pe Colină în Place Pigalle. O goană obsesivă după vin roșu, și o mai mare goană după „les cent sous" cu care să-l obțină. Cele peste șase sute de peisaje semnate pînă prin 1908, sînt vîndute aproape pe nimic, sau schimbate pe o sticlă-două de licoare aromată. Nici pentru *Notre-Dame*, această bijuterie a picturii lui Utrillo, colecționarul-negustor Louis Libaude nu oferea mai mult decît 50 de franci, într-o scrisoare, din iulie 1909, adresată Suzannei.

MAREA AVENTURĂ. DEBUTUL LA SALON

În acest an se petrec două evenimente importante pentru tandemul Valadon: Utrillo face cunoș-
 tința Salonului de Toamnă, unde intră cu un

Peisaj, alături de o *Vară* a mamei sale, iar Valadon face cunoștința tînărului pictor André Utter, care va însemna o senzațională răsturnare a tot ce fusese viața ei sentimentală de pînă atunci. Pentru admiterea lui Utrillo la Salon s-au agitat două cunoscute nume pariziene — Francis Jourdain și Edmond Jaloux —, așa cum pentru intrarea Suzannei Valadon, cu ani în urmă, la Salonul Societății Naționale de Arte-Frumoase, luptase „elegantul portretist al eroinelor lui Paul Bourget", mondenul și mult apreciatul, pe acea vreme, Helleu.

Doborîtă de bătrînețe și suferințe fizice, buna Madeleine asistă perplexă la spectacolul oferit de fiica și nepotul ei, nemaifiind în stare să-și ajute copiii pe care i-a crescut cu atîtea greutăți. În 1911 va împlini opt decenii de viață, din care aproape șase se dovediseră adeseori crunte, iar cimitirul din imediata vecinătate a locuinței, n-o mai îngrozește ca altădată. Poate că Madeleine se va fi gîndit uneori că desenul Suzannei și pictura de arhitectură a lui Maurice descind din „podurile și șoselele" iubitului ei de la Bessines.

Intermediari și colecționari urcă destul de des în rue Cortot pentru achiziționarea de pînze înfățișînd nuduri și peisaje. De nuduri Valadon se desparte bucuroasă; pentru peisajele lui Utrillo încearcă însă să obțină o sumă din ce în ce mai consistentă. Evident, Utrillo nu participă la aceste tranzacții care îl plictisesc, îi sînt indiferente. Dacă „bursa" Suzannei stagnează, bursa lui Utrillo urcă.

Pe Valadon o tentează acum peisajul, ca o variație necesară tematicii sale de interior, dar nu cel din Montmartre, exploatat pînă la epuizare de fiul ei, ci peisajul inedit ochiului său. Prea puține sînt în opera sa peisajele montmartreze, iar arhitectura lor, comparată cu aceea obținută de Utrillo, pare inexpresivă, săracă și lipsită de acea „valoare spirituală care depășește imaginea", — cum s-a exprimat Lionello Venturi despre pictura acestui mare colorist. În schimb, atunci cînd Valadon pictează în afara cartierului,

Scanned with OKEN Scanner

la țară, la munte, în pădurea din Compiègne, la castelul de la Saint-Bernard, la Azergue, în Corsica, situația se inversează. Nicicînd Utrillo nu va izbuti să redea maiestatea munților, dulceața colinelor, liniștea unui drumeag prin pădure, anotimpurile pomilor, domesticele vietăți dornice de prietenia omului, așa cum a făcut-o Valadon. Artista iubea mult animalele ca, dealtfel, toți din neamul ei. Madeleine avusese cîini la Bessines, Suzanne îi avea în Montmartre, Maurice și soția sa îi vor avea în refugiul confortabil din vila „À la bonne Lucie". Amintiri și fotografii confirmă dragostea pentru o pereche de asemenea animale credincioase, comună tuturor membrilor familiei Valadon. Plimbîndu-și cîinii pe rue Cortot, cum obișnuia zilnic, avea să-l cunoască pe André Utter. Pictorul Edmond Amédée Heuzé își amintește că el și André îi pîndeau plimbările, așezați cu șevaletele la încrucișarea cu rue des Saules. André o cunoștea de cîțiva ani, și deși prieten cu Utrillo — în măsura în care Maurice putea fi amicul cuiva — nu îndrăznise să-i vorbească în atîtea rînduri cînd Valadon se oprise cîteva clipe, în treacăt, să privească peisajele la care lucrau tinerii săi confrați. André era cu trei ani mai tînăr ca Maurice și cu douăzeci mai tînăr ca Valadon. Dar Suzanne, cu trup împlinit și figură bine conservată, cucerea deopotrivă prin acea insinuantă promisiune a privirii, cît și prin renumele de personaj indescifrabil, ciudat și generos. Maurice a fost acela care, nevinovat, l-a prezentat pe André Utter mamei sale.

De îndepărtată origine alsaciană, André era, ca și Suzanne, copilul Montmartre-ului. Uttertatăl se îndeletnicea cu meseria de instalator pe rue Clignancourt, la marginea Parisului. O mamă cu figură severă și două blonde surori, mai mici decît André, alcătuiau familia în care Valadon avea să intre pe o ușă deschisă doar pe jumătate. „Frumosul blond al Colinei", cum i se spunea lui André, este invitat în rue Cortot să pozeze pentru un portret. Statura înaltă, musculatura puternică, silueta elegantă, părul deschis care îi înca-

Scanned with OKEN Scanner

drează chipul precum o ramă aurită ovalul unei oglinzi, privirea senină, erau calităţi cu care se putea construi chiar un Adam, nu numai un bust de tînăr. Majoritatea idilelor Suzannei debutau printr-un portret, constituind pentru cercetătorul de astăzi o galerie de figuri care se succed, fără hiaturi, în calendarul său, mai mult sau mai puţin, sentimental. Deviza sa dintotdeauna, pe care sculptorul Poisson i-a gravat-o pe reversul medaliei sale comemorative — „Donner, aimer, peindre“ — n-a abandonat-o nici la vîrsta psalmistului cînd Valadon mărturisea cu mîndrie: *On ne fait rien de très bien qu'avec beaucoup d'amour. Or, je suis la plus grande amoureuse de la terre. J'ai accompli mon oeuvre avec passion. Aussi le destin m'a comblée.* Şi pentru că ne-am referit — anticipat şi accidental — la anii bătrîneţii sale, mai adăugăm că nici atunci Valadon nu renunţa uneori s-o numească pe răposata Madeleine: *ma mère adoptive*. Era o inutilă şi mare ingratitudine.

Valadon nu dormea cînd era vorba de dragoste, — spunea un bătrîn cabaretier din Montmartre care îi mai apucase şi tinereţea. La cîteva săptămîni după primul portret al lui André, a urmat instalarea acestuia în rue Cortot, din necesităţi de model permanent. André pozează pentru compoziţia *Adam şi Eva*, care ilustrează raporturile existente între pictor şi model. Văzuţi vertical, frontal şi aproape la dimensiunea naturală, Adam ţine cu braţul drept întins antrebraţul Evei care, uitîndu-se în partea opusă, ţine, la rîndul ei, un măr în căucul mîinii. Ombilicurile ambilor denotă „cunoştinţele“ Suzannei în materie de Vechiul Testament. O fotografie a tabloului, anterioară anului 1920 cînd compoziţia a figurat într-o expoziţie de grup a Independenţilor, îl arată pe Adam fără ghirlanda din viţă de vie care, presupune Yves-Bonnat, ar fi fost suprapusă ad-hoc. Valadon n-a pictat raiul ca o grădină prea atrăgătoare şi nici n-a considerat absolut necesară prezenţa biblicului şarpe încolăcit pe tulpina arborelui complice. Pentru Valadon, preambulul

Scanned with OKEN Scanner

„păcatului“ se petrece decent fotografic, — atitudinea și expresia pasivă a lui Adam neimplicînd dorința care a adus omenirii cel mai cumplit blestem: nemurirea doar prin capodopere. Duetul biblic, semnat și datat 1909, este conservat de către Muzeul național de Artă modernă, din Paris. În numeroasele modele feminine pe care le-a utilizat Valadon — Gaby, Louison, Marie, Victorine, Christiane, pentru a aminti numai pe cele profesioniste — e dificil să identificăm cine a întrupat-o, cu atîta lipsă de grație și de atracție, pe Eva în ediția Suzannei Valadon. Cunoscînd reticiența artistei pentru înfrumusețarea femeilor în portret, rezervă care a menținut-o chiar, și mai ales, în autoportrete, ne explicăm urîțenia Evei, accentuată, desigur, și de intenția de a releva, prin contrast, frumusețea lui Adam.

Spre deosebire de imensa majoritate a pictorilor, Valadon își semna — cu nume și prenume — și își data lucrările, chiar și pe cele care ar fi servit-o să rămînă „anonime“, — consecvență ce ușurează substanțial cercetarea evoluției picturii sale, în paralel cu anecdotica sa.

Colajul cu André a determinat două noi situații destul de plicticoase: divorțul de Moussis, și implicațiile din familia Utter. Onorabilul domn Moussis, titular al menajului Valadon, care nu se îndurase să rupă o legătură de fapt expirată, și care arbora o cecitate absolută față de aventurile ocazionale ale soției sale, nu mai putea admite o legătură instaurată solid, în pofida tuturor convențiilor și sancțiunilor legale. De aici, necesitatea inexorabilă a divorțului de Valadon. El s-a produs în anul 1909 — și nu în 1906 cum apare în unele texte biografice — spre satisfacția ambelor părți, și mai ales a familiei Moussis care, grav ultragiată în sentimentele sale burgheze, obținea, în sfîrșit, prin acest epilog, „întoarcerea fiului risipitor“. După ani de mariaj anodin, Valadon își recăpăta libertatea juridică de care avea nevoie în planurile ce urzea pentru viitorul cu André; după ani de mariaj adesea chinuitor, Moussis redevenea omul cu demnitate înțepenită,

Scanned with OKEN Scanner

circulîndu-și servieta, cu autoritate probată, între bursă și tribunal. Mai dificilă era acceptarea de către familia instalatorului Utter a unei legături a fiului lor care — deși între parteneri avînd aceeași profesiune — nu prezenta nici o garanție de durată și nici un avantaj material, — condiții obligatorii la nivelul mentalității acestei familii. Legile dragostei sînt însă independente de socotelile, bine intenționate în general, ale celor apropiați, dar care se găsesc în afara lor. Astfel, prin prezența lui André în rue Cortot, s-a născut acea „blestemată trinitate", atît de discutată, dar și atît de invidiată. Diferența de vîrstă între Suzanne și André nu este sensibilă pentru tînărul îndrăgostit care, în compania iubitei sale, pictează, se amuză, și cucerește societatea sa prin framecul persoanei sale, printr-o inepuizabilă și spirituală șuetă. Valadon îl secondează în cafenele și cabarete, transformă nopțile în zile și își retrăiește tinerețea prin tinerețea lui André. Declarațiilor sale entuziaste Valadon le răspunde printr-o experiență acumulată într-un pătrar de veac. Debitul ei este enorm, rapid tumultuos, patetic, încît André — amintindu-și mai tîrziu de felul cum vorbea Suzanne — îl va numi „Radio-Valadon".

Departe de a exprima „floarea tinereții", André — în portretul din 1909 — arată cel puțin vîrsta pictoriței. În profil aplecat, cu diformația liniei nasului accentuată, cu cercăne la ochi și o ușoară paranteză ce-i încadrează gura, André pare abătut, copleșit, în cel mai fericit caz, căzut pe gînduri. Intenționat-a oare Valadon să-i sugereze că vîrsta i-a rămas în urma înfățișării, gîndindu-se poate, prin această maturizare, la o reducere a diferenței de vîrstă dintre ei? Nu se poate admite, fără o intenție deliberată, că, îndrăgostită cum era, și-ar fi văzut noul prieten altfel decît arăta în realitate.

Cei trei pictori adăpostiți în rue Cortot își controlau și cînd era cazul, își admirau reciproc producția. Valadon îi recomanda lui André, în peisaje și naturi statice, să folosească o paletă

Scanned with OKEN Scanner

mai puțin sobră, mai puțin tributară acordurilor complementare. André lupta să o convingă pe Valadon să renunțe definitiv la pastel — moștenire de la Degas — și mai ales la încercările de mică sculptură, consacrîndu-se exclusiv șevaletului. Utrillo asculta absent comentariile celor doi asupra peisajelor sale, manifestînd dispreț pentru cele ale lui André, pe care nu-l putea accepta ca amant al mamei sale. Gelozia lui Utrillo aparținea acelui sentiment infantil manifestat uneori la apariția celui de al doilea copil într-o familie. Totuși, ea nu era neglijabilă, Maurice găsindu-și consolarea într-o și mai mare porție de beaujolais decît aceea cotidian obișnuită. Augmentarea cantității era posibilă datorită amatorilor și negustorilor care se interesau, din ce în ce mai insistent, de pictura sa. Liber de orice supraveghere — Moussis dispăruse, André și Suzanne se preocupau numai de ei — Utrillo se afunda într-o beție care îi mai permitea puține ore de lucru și de somn. Scandalurile sale atinseseră un asemenea grad, încît Valadon s-a văzut obligată, în ciuda exageratului său sentiment matern, să-l transfere temporar la „papa“ Gay, într-o cameră spațioasă și luminoasă, adevărat atelier, situată deasupra barului său, cu firma „Le Casse-Croute“. Alegerea gazdei a fost oarecum forțată de situație (cine l-ar fi acceptat pe Utrillo în afara unui cîrciumar?), contul pensiunii urmînd a fi achitat de Valadon, deși Utrillo se afla în relații directe cu destui negustori și amatori. Cu toată suprimarea subsidiilor lui Moussis și neproductivitatea, din motive de anonimat, a lui André, Valadon umple pliscurile căscate ale menajului și ale anexei sale de la „Casse-Croute“. Îndepărtarea temporară a lui Utrillo din rue Cortot era comandată și de nevoia unui climat fără stridențe în care să se consume noua lună de miere a „cuplului Valadon“ — cum li se spunea deja pe Colină. Spre deosebire de toate legăturile pînă la cea recentă cu André, în care Valadon își domina vizibil partenerii, acum, și mai vizibil, Suzanne cedase pasul amantului pe

Scanned with OKEN Scanner

care și-l dorea soț. Un orgoliu trezit să pedepsească pe cei care n-o mai priveau cu ochii de altădată, un orgoliu clădit pe apollinica tinerețe a lui André, făcea loc uneori unor clipe de nesiguranță, unui sentiment — necunoscut încă — de teamă, pe care încerca să-l alunge ca pe un duh hain al bătrîneții. În privirea incandescentă a Suzannei se bănuia o desperare incipientă pentru firescul care și-ar fi putut reclama drepturile, deși realitatea nu era de natură să-i tulbure încrederea în sine. André iubea cu pasiunea izvorîtă dintr-o veche dorință, la care se adăuga beneficiul renumelui Suzannei Valadon.

Producția celor trei se desfășura sub auspicii confortabile: André, instalat în atelierul lui Maurice, se străduia să-și lumineze paleta, să găsească acorduri inedite; Valadon, ahtiată în continuare de nudul feminin, picta *baigneuses* înainte sau după scaldă; Maurice, claustrat din dispoziția mamei sale, zugrăvea peisaje montmartreze după imagini din cărți poștale. Despre acest mod de a picta, Valadon a replicat cîndva: „După cărți poștale, fiul meu face capodopere. Alții își închipuie că fac capodopere, dar nu fac decît cărți poștale!". Din acest an datează un ciudat ulei al Suzannei care, după ce s-a numit *Două figuri* și apoi *După baie* a primit titlul definitiv: *Nici alb, nici negru.* Ultima denumire exprimă clar intenția artistei de a încerca să contureze în culoare, de a colora alburile imaculate care, contrastînd puternic cu negrul afirmat al contururilor dădeau, anumitor lucrări în ulei, un pronunțat caracter grafic. Valadon dovedește că poate colora negrul, că poate atenua contrastele tonale, dar nu convinge atunci cînd șarjează anatomia, fizionomia și mișcarea, într-un context realist. Trupurile celor două personaje apar turtite prin reducția toracelui; sînii, care ating abdomenul, au dimensiunea unor ugere pline; mîinile și labele picioarelor sînt hipertrofic desenate și sangvin colorate; chipul nudului așezat, prin fixitatea privirii și rînjetul gurii, dă impresia unei femei după înec, și nu „după baie", — artista trans-

Scanned with OKEN Scanner

formînd o scenă intimă, caldă, de destindere, într-una de aspect dizgrațios, hilar. Totuși *Ni blanc ni noir* — sugestie teoretică primită în tinerețe de la Renoir — a făcut și face carieră, în expoziții și monografii, inexplicabilă pentru noi. Desigur, lucrarea afirmă poziția anti-academistă a artistei, dar nu prin atacuri slabe pot fi dărîmate redute puternice.

La Toilette (Toaleta), datată tot 1909, deși identică tematic, se înscrie, ca intenție, la opusul „baigneuses"-lor de mai sus: trei personaje sînt armonios dispuse într-un semicerc, al cărui diametru este subliniat de verticala unui nud adolescentin, precis și grațios conturat, — racursiul nudului așezat jos, pe covor, amintind lecția lui Degas; seminudul care „caută" în părul nudului așezat, ne întoarce cu gîndul la tinerețea bătrînei Madeleine, care obișnuia să-și răsfețe fiica și în acest mod. Grafic și cromatic, *La Toilette* este un atestat de înaltă posesie a mijloacelor picturale, tot așa cum *Bunica și nepotul*, datat un an mai tîrziu, demonstrează capacitatea artistei de a reda modelul după dorințele sale. Cu figura adînc brăzdată de vîrstă — avea 79 de ani — Madeleine pozează cu aceeași docilitate cu care i-a servit de model Suzannei încă de pe cînd desenul era una din jucăriile sale. În acest dublu portret, ca și în cele anterioare sau ulterioare, Madeleine este o prezență statică, un personaj desenat cu respect exagerat pentru identitate, îmbrăcat în subtile tonuri de culoare, dar lipsit de expresie. Bătrîna mamă își lasă ființa moștenire într-o lungă suită de portrete — simple, duble, triple, cvadruple, cu și fără animale — înregistrate conștiincios de fiica sa, încă de pe vremea apariției primelor paranteze ale gurii, și pînă la totala ofilire, brutal redată în cele două opere din 1912, — *Mama artistei* și *Portret de familie*. Din anii săi mulți de zbucium domestic și tumult sufletesc, Madeleine nu lasă în portrete să transpară nici un semn. Rigidă ca o fatalitate, ea ne apare ca o ființă stranie, un *memento-mori* în mijlocul unor tinereți pătimașe ce se credeau

Scanned with OKEN Scanner

veșnice. Desigur, nu aceasta a fost intenția artistei cînd a impus prezența mamei sale chiar acolo unde putea să lipsească, dar nici despre o recunoștință filială, sub această formă artistică, nu poate fi vorba la Valadon. În controversata sa biografie, acte de recunoștință nu s-au înregistrat, dar nici nu le-a dorit din partea altora. Valadon n-a cerut ca să restituie, și n-a dat ca să i se restituie.

Cu totul diferită este atitudinea artistei cînd e vorba de modelul Maurice: sentimentele exprimate fiului depășesc pe cele conservate mamei. În dublul portret din 1909, Maurice — de ani 27 — domină din unghiul superior al diagonalei cadrului. Pictorul apare așa cum îl dorește artista: frumos, romantic, cuceritor, fin, cu frunte senină, ochi migdalați, buze cărnoase, senzuale, mîini subțiri cu degete lungi, — un personaj desprins din galeria tipurilor lui Henri Murger. Departe de a se putea situa în expresia reală, portretul a fost zămislit după chipul și asemănarea dorinței sale. Deși triunghiul în care se înscriu cele două figuri este ocupat în întregime de acestea, Valadon introduce — mai bine-zis suprapune — în colțul stîng al triunghiului, bustul cîinelui Pierrot, sprijinit cu labele — pare-se — de fotoliul pe care este plasată Madeleine. Colorat în tonurile folosite pentru carnația și veșmintele celor doi, fragmentul canin se confundă aproape în masa cromatică a portretelor. O gratuită prezență, chiar dacă ținem seama de dragostea Suzannei pentru animale. Pierrot nu face notă discordantă în cadrul familial căruia aparține, ci deranjează prin modul forțat în care este introdus în acest cadru. Valadon este o talentată „animalieră", așa cum reiese din numeroase portrete și naturi moarte în care cîini, pisici, vaci — la care se adaugă vînatul adus de André: iepuri, fazani, potîrnichi și rațe — susțin roluri solistice sau de ansamblu. *Staul la Beaujolais*, *Motanul din Saint-Bernard* și multe altele aparțin categoriei solistice.

Scanned with OKEN Scanner

Cu excepția lui Maurice și — parțial — a lui André, Valadon a avut o rezervă față de redarea frumuseții modelelor, o spaimă de a nu cădea în banal, în dulceag, în special cînd era vorba de portrete feminine. În înfățișările animaliere însă, ea înfrumusețează subiectele, le atribuie expresii simpatice, chiar dacă în natură lucrurile nu stăteau chiar așa. Modul în care motanul Raminou, unul din animalele sale favorite, centrează portretul menajerei Lily Walton, constituie doar unul dintre exemplele ce vorbesc despre importanța acordată de artistă prezenței animalelor sale. Așezat, ca un sfinx, în poala doamnei Walton, motanul fixează cu o atenție atît de expresivă stăpîna care îl pictează, încît centrul de greutate al portretului se deplasează involuntar către el, și nu către modelul feminin, al cărui accent de culoare s-ar fi cuvenit să fie. Ca să întîlnim liniile chipului, atît de fine și de precis trasate, ochii mari și senini ai doamnei Walton, trebuie să urcăm pe diagonala construcției portretului, și să nu-l privim frontal, cum procedăm normal și obișnuit. Altfel, vom vedea „Portretul lui Raminou cu Mrs. Lily Walton"!

Anul 1910, mai potolit și, mai ales, fericit pentru Valadon, a însemnat totodată și un spor considerabil în lucrul său și cel al lui Maurice. Stimulat poate de animația existentă în cărțile poștale ilustrate, după care picta uneori, Utrillo amplifică marionetele anodine cu care începuse să-și populeze peisajele pustii. Nu în 1910 „apar pentru prima dată siluetele unor mici personaje" — cum se afirmă în cronologia albumului *Utrillo*, recent editat, ci în 1909, cum rezultă din chiar propria listă de ilustrații a acestui album, unde aflăm trecut la 1909 peisajul cu multe personaje și trăsuri din „Rue de la Jonquière", — în afara altor peisaje neincluse, datate tot din 1909, — ca de pildă *La Porte Saint-Denis*, unde masa pietonilor este destul de densă, iar în primul plan circulă, sau staționează, o „imperială" cu cai, plină de călători.

Scanned with OKEN Scanner

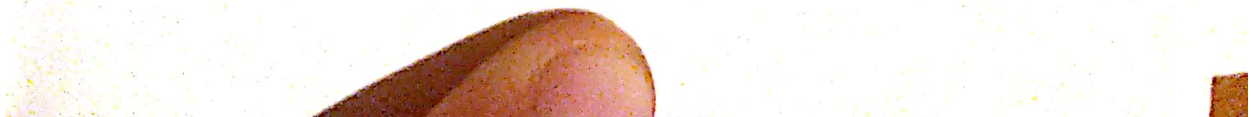
Valadon expune în 1910 cîteva lucrări la Salonul de Toamnă, în care se remarcă intenţia artistei de a merge, cu aceeaşi construcţie grafică, către tonul pur, către culoarea nelucrată.

Salonul se deschide, mai pronunţat decît în anii precedenţi, într-o atmosferă de agitaţie artistică provocată atît de evoluţia cubismului către o formă mai „analitică" (citiţi mai fracţionată), cît şi de apariţia insolită şi senzaţională a futurismului, lansat de Filippo Tommaso Marinetti, prin manifestul apărut în cotidianul parizian *Le Figaro* la 20 februarie 1909, şi sprijinit, oarecum, de Apollinaire, al cărui nume figurează în coada lui *I Manifesti del Futurismo*. Se cunoaşte importanţa înclinării balanţei ţinută de mîna lui Apollinaire în anii care au premers primului război mondial. Dacă publicul, această lume indiferentă sau conservatoare faţă de pictură, nu acorda nici o importanţă şi nici un credit noilor inconoclaşti, pictorii tradiţionalişti, indiferent de curent sau nuanţă, laolaltă cu presa şi critica de artă de aceeaşi concepţie, considerau cubismul, futurismul, abstracţionismul — cu diviziunile lor —, ca o serioasă ameninţare împotriva picturii, — tot aşa cum aceste curente „cerebrale", la rîndul lor, prevesteau neoimpresionismului, neorealismului, simbolismului, pointilismului, nabismului, fovismului, expresionismului — mai mult sau mai puţin rămase în acea epocă — o moarte prin asfixie. Lipsită de facultăţile subtile indispensabile unor analize cerebrale, de posibilitatea de a aborda „o artă de concepţie" — cum definea Apollinaire cubismul —, Valadon nu părăseşte digul artei tradiţionale, deşi negaţia, descompunerea, recompunerea, ilogicul, neverosimilul, arbitrarul — genial susţinute de o fantezie, o reverie fără limite — băteau ca nişte valuri înalte ale unui ocean înfuriat. Exprimîndu-şi doctrina prin „pictez obiectele aşa cum le gîndesc, şi nu aşa cum le văd", fenomenalul Picasso încerca să răstoarne legile picturii, deschizînd o nouă

Scanned with OKEN Scanner

cale — și pe care o dorea singura — tinerei sale generații și tuturor celorlalte ce-i vor urma. În sinceritatea și modestia sa artistică, Valadon era capabilă să picteze un obiect numai în măsura în care *îl vedea*. Într-o scrisoare — publicată în catalogul expoziției postume din 1942, de la Galeria O. Pétridès — Valadon mărturisea: „*Natura* are o influență totală asupra mea — arborii, cerul, apa și ființele mă pasionează, mă încîntă profund. Formele, culorile, mișcările m-au făcut să pictez, ca să încerc, cu dragoste și fervoare, să redau ceea ce iubesc atît de mult. În ceea ce am pictat, nici o tușă, nici o trăsătură, care să nu fie sprijinită pe natură. Natura îmi procură controlul adevărului solid pentru construcția pînzelor mele: concepută de mine, dar motivată întotdeauna prin emoția vieții". În această fermă poziție descifrăm personalitatea artistei, neinfluențată nu numai de curentele moderniste, ci și de lecția lui Degas care, într-o profesiune de credință, făcea recomandația: „O pictură este înainte de toate un produs al imaginației artistului; ea nu trebuie niciodată să fie o copie. Dacă, după asta, el poate adăuga două sau trei accente de natură, evident, nu strică".[1] Întrebarea care se naște este dacă Valadon ajunsese la poziția sa dintr-o convingere funciară, susținută de rezultate pozitive, sau lipsa sa totală de imaginație, făcînd-o inaptă pentru creația neconformistă, ireală, o determina la o reflectare restrînsă la datele familiale și ale unei lumi înconjurătoare extrem de circumscrise? Prezentînd viața și opera Suzanei Valadon în limitele severe ale adevărului, optăm pentru cea de a doua ipoteză. Dacă a vrut sau nu să facă pictură modernistă, nu știm; dar știm că îi era peste posibilitățile sale s-o facă. Spirit ingenuu, dar necultivat, Valadon nu dispunea de forța de a imagina o altă lume și o altă ordine a ei, decît aceea logică, cognoscibilă, așezată pe niște temelii reale, vizibile. Bănuim că ciocnirea, uneori destul de vio-

[1] *Arts* Nr. 978/1964.



lentă ca ton, între biblia picturii și „antihristul" ei — cum i s-a spus cîndva lui Picasso — n-a tulburat-o cîtuși de puțin pe Valadon, care n-avea de ales între ceea ce făcea, și ceea ce ar fi trebuit, eventual, să facă.

Cu toată ofensiva curentelor moderniste al căror portdrapel era febrilul și extravagantul Apollinaire, pictura marilor săi prieteni, în atelierele cărora și-a șlefuit „clandestin" talentul, urcă din ce în ce mai mult în pasiunea și stima contemporanilor, — ascensiune neîntreruptă pînă astăzi. Expoziție Toulouse la Paris, expoziție Manet la Londra, expoziție Gauguin la München și Dresda, întîmpinate cu imens interes de colecționari și presă. Ce suport moral mai solid putea întîlni Valadon în drumul său consecvent pentru o pictură a meșteșugului și a expresiei? Dar în măsura în care operele creșteau ca importanță și valoare, „clasicii" săi prieteni se sting unul cîte unul. Bătrînul domn Renoir, maestrul elogiului carnal, care — după propriile sale declarații — picta ca să se amuze, și care „n-a crezut niciodată că punînd culoare pe pînză îndeplinește un sacerdoțiu sau că salvează Republica", — bătrînul domn Renoir, aproape invalid, trece prin Paris, venind din München, spre a se stabili în Sud. Autoportretul din 1910, în care pălăria, barba și mustața sînt la fel de albe, anunță un sfîrșit apropiat. Neoimpresionistul Henri-Edmond Cross moare la Saint-Clair, iar Rousseau-Vameșul lasă cortina vieții la spitalul Neker din Paris.

Anul 1911 înseamnă pentru Valadon, ca și pentru Utrillo, succese și recunoașteri. Valadon expune nuduri la Salon des Indépendants care, un an mai tîrziu, avea să cuprindă și opere de Brâncuși. Pentru Brâncuși însă, „nudurile umane în plastică nu sînt mai frumoase ca broaștele rîioase".[1]

[1] Christian Zervos, Paris, Ed. Cahier d'Art, 1957

Scanned with OKEN Scanner

PRIMA EXPOZIȚIE PERSONALĂ

La 46 de ani, Valadon prezintă amatorilor și presei prima sa expoziție personală în galeria lui Clovis Sagot, un fost ucenic de brutar care, ajuns la o bună situație materială, își instalase o sală de expoziție în fostul local al unei farmacii de pe rue Lafitte. Temele atrăgătoare, portrete ale unor tipuri cunoscute sau figuri familiale, peisaje de pe colină și nuduri excelînd prin varietatea paginației, alcătuiesc catalogul acestei manifestări deosebit de încurajatoare pentru artistă. În același timp, independent sau, poate, suscitat de această expoziție, romancierul Octave Mirbeau și criticul Francis Jourdain atrag, prin scris și viu grai, atenția colecționarilor și negustorilor de tablouri asupra stilului cu totul inedit al lui Utrillo. Numărului crescînd, de la an la an, de mari și mici amatori de pictură, îi corespunde apariția spontană în Montmartre — și nu numai în acest cartier — a unui curent de transformare a unor cafenele, prăvălioare, brutării, măcelării în magazine și mici galerii de grafică și pictură. Pînă și unii giambași sau luptători de circ își abandonează îndeletnicirile pentru comerțul, cu firmă sau clandestin, de artă plastică. Unii achiziționau marfa direct din ateliere și înainte ca uleiul să se fi uscat; alții, ca fostul giambaș Louis Libaude, își asigurau producția unor pictori „cotați" prin contracte lunare sau exclusive. Contractele, oneroase în majoritate, aduceau totuși artistului siguranța că nu lucrează numai pentru el. Cu acest Libaude — despre care Jourdain spunea că „avea aerul unui domn care se juca de-a uite popa, nu-e popa, în furgonetele funerare" — cei doi Valadon au încheiat contracte și au avut surprize. Nesigur cu respectarea clauzelor de către Utrillo, Libaude nu „onora" contractul, adică nu avansa cota lunară, decît atunci cînd purta girul Suzannei. Contractul, garantat prin semnătura mamei, îl obliga pe fiu să livreze, în exclusivitate, șase peisaje pe lună (și nu șase pe an, cum au afirmat unii autori), după natură

Scanned with OKEN Scanner

sau după cărți poștale ilustrate. Convenția între Libaude și Valadon nu avea însă un caracter monopolist și nici n-a durat prea mult, spre deosebire de relațiile „asociației" Libaude-Utrillo, asupra cărora nu vom insista, ele aparținînd biografiei pictorului. Îmbucurător era faptul că tot mai mulți oameni contribuiau, sub forme mai mult sau mai puțin onorabile, la reanimarea unei arte care intrase, la un moment dat, într-un con de umbră. *Mahmura* sau, cu alt titlu, *Beția* de Toulouse-Lautrec, pentru care pozase Valadon, obținuse 7100 franci-aur la licitația colecției Maurice Masson, ceea ce reprezenta, pe acea vreme, o sumă considerabilă, evident nu de talia acelora pe care le obțin, în licitațiile actuale, pînzele pictorului din Albi. Dacă ne întoarcem însă cu trei ani înapoi, aflăm de la Carco că „în minuscula prăvălie a malițioasei domnișoare Weill se puteau achiziționa trei pînze de Picasso pentru o sută de franci". La un an de la apariția turbulentelor *Domnișoare din Avignon*, Picasso nu putea atinge, nici pe departe, cota domnișoarelor lui Toulouse, miopia contemporanilor ne desmințindu-se nici de această dată. Dealtfel, nici spiritualul Dufy nu obținea mai mult decît un „napoleon" (douăzeci de franci-aur) pentru o capodoperă a sa. Aceasta nu înseamnă că un Toulouse era plătit exagerat.

Anul 1912 abundă în evenimente și întîmplări de tot felul. După ce fugise de la „papa" Gay și evadase apoi dintr-un azil de boli mintale, Maurice este reinstalat în camera de la etaj, André făcînd atelier comun cu Suzanne la parter. Cu mijloacele terapeutice de atunci, internarea pentru *delirium tremens* avea repercusiuni „tranchilizante" doar asupra familiei. Cura de dezintoxicare, insuficient supravegheată în raport cu ingeniozitatea pacienților, era un paleativ cu acțiune limitată la internare. Utrillo suferise nouă asemenea internări din inițiativa mamei sale, în afara celei din 1921 impusă de autoritatea medicală — toate fără nici un efect salutar asupra morbului care i se cuibărise în creier.

Scanned with OKEN Scanner

Readus de la Picpus, Utrillo urlă de mînie împotriva interdicției de a frecventa sursele de inspirație de la Adèle, sau de la Marie Vizier, — tînăra cîrciumăriță instalată în vîrful Colinei și la care Maurice se bucura de oarecare credit. Absența vinului roșu, a convivilor săi noctambuli, provoacă o asemenea continuă furtună domiciliară încît nimeni nu mai poate lucra, și nici trăi. Cu inima strînsă, Valadon își transportă fiul în apropiere de Paris, la azilul din Sannois. Pensiunea fiind scumpă, banii din casă puțini, Valadon apelează la comanditarul Libaude care, mizînd pe o vindecare grabnică și o reluare a lucrului contractat, acceptă să avanseze suma necesară spitalizării. Calvarul lui Maurice, teama de a nu-l pierde pe André, plictisit de ceea ce se întîmpla, îngrijorarea pentru bătrîna sa mamă care declina vizibil într-o încleștare eroică cu moartea, toate aceste situații apăsătoare nu erau de natură să creeze climatul favorabil unei activități susținute. După cîteva luni, indusă în eroare de o ameliorare aparentă, Valadon își aduce fiul acasă, impunîndu-i un regim de dezintoxicare, asigurat de o supraveghere atentă, — regim la care însă, după puține zile, Maurice n-a mai rezistat. Vociferări, amenințări, țipete, aruncarea obiectelor maniabile prin ferestrele de la etaj (un fier de călcat trecuse doar la cîțiva centimetri de capul gravorului Galanis), lovituri cu tot ce găsea, în tot ce întîlnea. Exasperat de infernul de la etajul de sub camera sa, tînărul poet Pierre Reverdy — spune Anne Manson — trage cu pistolul în podeaua sa, adică, în plafonul lui Utrillo. Chiar și pentru poezia avangardistă, liniștea elaborării se dovedea necesară.

Cum o reinternare ar fi agravat situația în general, Valadon se hotărăște să plece, în trei, pentru toată vara în Bretagne. La Quessant, toți lucrează fără să se ostenească prea mult, se odihnesc în contul lucrului, iar Maurice, transplantat într-un decor care nu îi era familiar, se rezumă la

 cîteva schițe, executate mai mult în plictiseală,

Scanned with OKEN Scanner

pe care le va ceda lui Libaude, în contul datoriei, la preţul de cinci franci desenul. Între cei doi pictori, fiul şi prietenul, de vîrstă apropiată şi de aceeaşi înălţime, Valadon iscă comentariile localnicilor, cum era de aşteptat, dar care îi sînt perfect indiferente. Dincolo de admiraţia tacită a bărbaţilor şi de invidia limbută a femeilor, Valadon îşi urmăreşte intenţiile: să calmeze aţîţările minţii lui Maurice, şi să aţîţe sentimentele lui André, — ambii prezentînd, din motive diferite, simptome de oboseală.

Cele trei luni de semi-vacanţă în ţara pescarilor bretoni au întărit-o pe Valadon în ambele convingeri sentimentale: ameliorarea lui Maurice şi fidelitatea lui André. În treacăt fie spus că, împotriva evidenţei şi a nenumăratelor experienţe ratate, Valadon credea în vindecarea fiului ei.

La începutul sezonului de expoziţii, cei trei pictori montmartrezi reintră în atmosfera pariziană: atelier, Salon, galerii, amici, cabarete şi nopţi albe. Un eveniment familial neaşteptat aduce în actualitate un capitol din tinereţea Suzannei: cei doi fii ai lui Miguel Utrillo y Molins, decedat de curînd în Spania, vin să discute cu Valadon chestiuni băneşti ocazionate de succesiunea tatălui lor. Maurice era doar al treilea fiu legal. Moussis ar fi fost omul indicat pentru o asemenea treabă, dar şi Utter se pare că s-a achitat destul de bine. Cuantumul celei de a treia părţi din moştenire nu ne este cunoscut, dar minunata şi îndelungata călătorie, tot în trei, din Corsica, în anul ce a urmat, pare să fi fost alimentată din economiile răposatului y Molins.

Dacă anul 1912 reprezintă pentru pictura Suzannei o culme a portretului, prin cele două capodopere *(Mama artistei* şi *Familia)* în care Valadon a definit, cu luciditate, la rece, pe ai săi şi pe sine, pentru André Utter acest an înseamnă „départ"-ul într-o cursă care, deşi lungă, nu va fi prea spectaculoasă. Un bun amic al Suzannei criticul de artă Gustave Coquiot, se entuziasmează în prezenţa pînzelor tînărului artist şi, de aici, se deschide o carieră care se va bucura

Scanned with OKEN Scanner

de atenție și elogii la Saloane și în expozițiile din galerii. Cu toată ponderea recomandațiilor lui Coquiot, nu putem să n-o asociem și pe Valadon la succesul debutului lui Utter. Fire extrem de generoasă, în toate privinițele, Valadon se simțea oarecum obligată să pună umărul și pentru André. Maurice circula deja fără cîrjele materne.

În creația multor artiști există momente de vîrf ce se înscriu independent de evoluția ei. Aceste momente se situează uneori la început, alteori la sfîrșitul ciclului creator. La Valadon, momente de maximă realizare s-au înregistrat la mijlocul activității sale. Cele două portrete compoziționale, citate mai sus, aparțin acestor momente.

Mama artistei, primul din aceste portrete, cu tot expresionismul figurii, se valorifică, înainte de toate, prin colorit și decupaj. Tonurile de roșu-stins și de albastru-lavandă domină și se echilibrează; cu excepția ceștii de cafea toate elementele decorului sînt, mai mult sau mai puțin, amputate: fotoliu, canapea, masă, tablouri. Personajul, proeminent în economia cadrului, este plasat pe o axă verticală de simetrie, capul ocupînd centrul optic al tabloului. Dintr-o ciudată eroare de perspectivă, corpul pare așezat înaintea fotoliului și nu ocupîndu-l, astfel încît cele trei mobile care, vizual, se suprapun, formează un ecran de tonuri intense ce izolează rapelul albastru al peretelui, de albastrul șorțului care l-a generat. Fără nici o regie portretistică, mama Madeleine nu pozează în model familial, ci dă impresia unei persoane surprinsă într-un moment de siestă cînd, după ce și-a băut cafeaua așteaptă, cu ochelarii între mîini, să i se aducă o gazetă sau vreo fasciculă de roman senzațional. Sîntem în plină epocă a romanelor lui Ponson du Terrail sau Eugène Sue — eternele *Isprăvi ale lui Rocambole* sau *Mistere ale Parisului* — care, decenii după dispariția autorilor lor, satisfăceau „curiozitatea spirituală“ a milioane de cititori, de un anumit nivel, răspîndiți pe două continente. Madeleine,

Scanned with OKEN Scanner

din cît își amintea o bătrînă vecină a sa din rue Cortot, adormea adesea citind asemenea fascicule.

În decorul portretului Madeleinei apar două mobile tangente, fotoliul și canapeaua, pictate în aceeași nuanță de roșu, alcătuind o unitate cromatică. Cei care s-au oprit asupra acestei pînze, s-au întrebat poate cum a fost posibilă o asemenea absență de nuanțare a culorii. Explicația n-o aflăm într-o bravadă cromatică, sau într-o demonstrație a posibilului, ci în simplul fapt că ambele piese erau tapisate cu aceeași materie textilă, iar Valadon n-a considerat oportună o altă culoare, sau măcar o altă nuanță de roșu pentru una din mobilele salonașului său. Identitatea cromatică se pare că a deranjat-o pînă la urmă, așa cum s-ar deduce din pensulația nervoasă cu negru, aplicată pe speteaza fotoliului. Redarea naturii nu înseamnă pentru Valadon o traducere *ad litteram*, dar nici o traducere *ad libitum*.

Valadon a urmărit consecvent expresivitatea, ca o condiție *sine qua non*, obținînd-o uneori prin colorit, alteori prin desen. În portretul mamei, expresivitatea rezultă atît din alternanța tonurilor elocvente de roșu și albastru, cît și din chipul brăzdat dramatic de vreme și de suferințe, dar iluminat de o privire senină sub arcada unor pleoape roșii. Accent uneori nejustificat — ca în acest portret —, sau suprafață dominantă — ca în „baigneuses“ — ele pictate în 1923 și aflate în muzeul din Nantes, — roșul aprins este tonul de preferință pe care artista îl dorește omniprezent, distribuindu-l uneori, cu prea multă generozitate. Preferința pentru roșul aprins datează din începuturile picturii sale, încă din epoca portretului lui Erik Satie ale cărui buze cărnoase sînt pictate cu un roșu violent. Prin remarcabilele sale calități, portretul Madeleinei se numără printre lucrările de rezistență ale artistei.

Al doilea mare portret din anul 1912 întrunește pe toți cei patru membri ai clanului Valadon

Scanned with OKEN Scanner

din rue Cortot, și nu încă ai familiei Valadon: Madeleine Coulaud, Suzanne Valadon, Maurice Utrillo și André Utter, — apogeul portretisticii sale de pînă atunci, dar și de atunci înainte. Valadon a urmărit să imortalizeze momentul cînd cele trei ființe, pentru care avea sentimente diferite, pe care le domina cu renumele și experiența sa, o înconjurau ca pe o comoară. Dacă Yves-Bonnat, în acest portret, îi atribuie deja lui Utter calitatea de soț pe care n-o avea încă, nu greșește cînd caracterizează drept „clan" existența laolaltă a celor patru personaje. În adevăr, clanul Valadon era o „instituție", o forță care nu putea fi neglijată cînd se vorbea despre Montmartre. Trecutul, prezentul și viitorul îmbracă chipurile Madeleinei, Suzannei și, respectiv ale celor doi tineri bărbați. Dar în timp ce pe chipul lui André viitorul surîde, pe chipul lui Maurice el pare condamnat. Unic personaj așezat, sprijinindu-și capul pe mînă, Maurice completează „trinitatea". Încrederea și izbînda aparțin Suzannei și lui André, care urcă pe diagonala cadrului; oboseala și deprimarea aparțin lui Maurice, care scoboară pe aceeași diagonală. Prin opoziție cu André, în privirea căruia se întrevede succesul, Maurice exprimă, prin întreaga sa ființă, eșecul. Timpul, acest infailibil răsturnător și așezător de valori, a infirmat încrederea lui Utter și neîncrederea lui Utrillo în perenitatea operelor lor. Valadon, urmărind, pentru sine, expresia înaintea anatomiei, nu și-a înfrumusețat chipul, dimpotrivă, dar și l-a întinerit întrucîtva, în intenția de a reduce diferența de vîrstă dintre ea și André, pe care, în același scop, l-a maturizat prematur. Figura Madeleinei suportă o și mai accentuată adîncire a ridurilor, întretăiate în toate sensurile sau incizînd fruntea cu cinci groase paralele, Bănuim că această brutală scriitură pe ovalul ei de pergament n-a întristat-o pe îngăduitoarea Madeleine, care nu cunoștea limitele impuse portretului realist și nici pe cele ale iubirii pentru năstrușnica sa fiică. Valadon, punîndu-și în

maxima valoare mîna și antebrațul drept în locul sînilor, cum a făcut și cum va face și în alte autoportrete, insistînd asupra fineței degetelor, a urmărit să obțină o notă de gingășie pe care chipul nu i-o permitea. Obișnuită să șarjeze figurile feminine, inclusiv pe a sa, ea se descrie cu un nas îngroșat față de realitate, exagerare care dacă îi acordă un caracter și mai voluntar, și mai dominant, în schimb o lipsește oarecum de acea caldă feminitate care a constituit întotdeauna atracția primordială a persoanei sale. Dispensat de artificiul sau convenționalul portretelor de familie, cvadrupul portret al Valadonilor ilustrează cea mai fericită secvență, momentul de culme în viață și artă al Suzannei, după care vor urma eforturi susținute și conjugate pentru a se menține, pe cît posibil, la același nivel. Rezolvarea geometrică a compoziției, echilibrarea personajelor pe verticală și pe orizontala vizuală, înscrierea într-un triunghi echilateral a trei dintre cele patru capete, ritmicitatea unor unghiuri drepte prin continuarea liniei mîinilor lui Maurice în mîna Suzannei, denotă deplina cunoaștere a înscrierii și dozării elementelor în cadru, valorificarea originală a spațiului, siguranța compunerii, care toate țin de multiple experiențe și de valoroase cunoștințe asimilate. Dacă prin acumularea personajelor, „Familia“ aparține tradiționalelor portrete colective, prin dispunerea savantă a personajelor ea se îndepărtează de la această tradiție în avantajul unei creații originale. Știința întocmirii compoziționale și cromatice a acestei capodopere de expresie plastică, o așază pe Valadon alături de maeștrii genului din pictura contemporană franceză. Pînza, de dimensiuni nu prea mari, este expusă la Nisa, în colecția doamnei Pomaret.

Un nor întunecă, pentru o clipă, cerul senin al Suzannei: Utter o informează că domnul Degas, aproape orb, este forțat să-și părăsească atelierul și locuința din rue Victor-Massé, pe care o ocupa de două decenii, fiind expropriată pentru demolare. În condițiile sale de bătrînețe

Scanned with OKEN Scanner

și singurătate, evacuarea echivalează aproape cu sfîrșitul. Valadon participă sentimental la tragedia marelui său prieten.

Anul 1913 aduce o mare bucurie în clanul Valadon: prima expoziție personală a lui Utrillo la galeria Eugène Blot. Expoziția a fost aranjată de comanditarul familiei, negustorul Libaude, în prăvălia căruia se adunaseră prea multe peisaje semnate de Utrillo. Pe de altă parte, valoarea acestor pînze, ca și a celor ce urmau să-i intre în prăvălie conform convenției cu artistul, trebuia neapărat urcată printr-un contact direct cu publicul și o presă abil organizată. Dacă succesul material n-a depășit așteptările, în schimb Tabarant, și mai ales prietenul Francis Jourdain au făcut tot posibilul să-l lanseze cît mai sus. Spre fericirea tuturor deținătorilor, inclusiv a familiei, pictura lui Utrillo, lăsînd în urmă epoca „boemă“ a unei piese de cinci franci, sau a unui litru de vin în schimbul unui tablou, atinge cote onorabile, bineînțeles nu de nivelul celor din anii următori primului război mondial, cînd peisajele sale se licitau în jur de 20 000 de franci.

Încă un portret de familie avea să sporească colecția Valadon. Sosite în rue Cortot să-și revadă rudele, Marie Cocat, nepoata de soră vitregă a Suzannei, și fiica sa Gilberte, aveau să-i servească artistei ca modele ocazionale. Văzut în dimensiuni largi, mai puțin obișnuite șevaletului său, dublul portret se impunea prin dispunerea aparte a personajelor, prin măiestria cu care este sugerată materia, prin coloritul generos de tonuri și semitonuri, prin multiplele sale acorduri surdinizate sau pedalate. Contrastul dintre extremele spectrului cromatic se întîlnește, diferit dozat, în ținuta vestimentară a Mariei și a fiicei sale. Cu excepția fotoliului, care ocupă aproape jumătate din spațiul cadrului, și în acest portret Valadon fragmentează piesele decorului. Totuși în mod excepțional, distingem într-o ramă oarecum gratuit plasată în spatele fotoliului, o reproducere a unei opere a lui Degas, probabil „Repe-

Scanned with OKEN Scanner

ție de balet pe scenă". Contrar marii majorități a pictorilor care acceptă cu greutate, sau chiar nu admit, prezența unor opere ale altora în intimitatea lor, Valadon se bucura să expună pe pereții locuinței sale chiar cromolitografii după operele maeștrilor prin atelierele cărora trecuse. Admirația constantă pentru pictura lui Degas se constată, dealtfel, în atîtea „parafraze" ale balerinelor de operă pe care Valadon nu le cunoștea decît din frecventarea nocturnă a acelorași localuri.

Originalitatea dispunerii personajelor constă în unghiul deschis pe care îl creează cele două laturi ocupate, în stînga, de picioarele Mariei, în dreapta, de picioarele Gilbertei, — păpușa așezată în poala fetiței reeditînd poziția celor două personaje într-un unghi deschis la maximum. Rapelul poziției subliniază „truvaiul" acestui dublu portret, înnobilat printr-un decorativism de elegantă și suplă calitate. Fidelitatea cu care sînt obținute florile multiforme ale tapiseriei, valorația prin degradeu a satinului, amintește perfecțiunea în redarea materiei a unor maeștri francezi din primele decenii ale secolului XIX, de pildă aceea a lui Théodore Chassériau. Portretul, alăturat aceluia al Madeleinei ne dau o imagine a interiorului din rue Cortot: departe de a se putea numi elegant, era la fel de departe de ceea ce fusese înaintea apariției lui Moussis în existența Suzannei. Cu mobile adunate la întîmplare, locuința respira un aer vechi, dar cald și îmbietor. Toți cei puțini rămași care au trecut cîndva pragul atelierului cu anexe domestice din rue Cortot, înainte sau după prima conflagrație europeană, își amintesc desigur cu nostalgie de o amfitrioană care întinerea, prin prezența sa, edecurile casei, care distribuia vaze cu flori pe fiecare masă, și animale pe podelele fiecărei încăperi. Era atît de simplu, de comod, de „acasă", în decorul Suzannei Valadon. Așa s-au simțit — cum se vede din expresiile lor — și cele două nepoate, cînd i-au pozat artistei, dornică să-și imortalizeze, cu orice prilej, fami-

Scanned with OKEN Scanner

lia. Pînă a nu ajunge în muzeul din Lyon, achiziționat de academicianul și politicianul Edouard Herriot, primarul orașului, protector și admirator al picturii Suzannei, portretul *Marie și Gilberte* a recoltat elogii în numeroase expoziții internaționale. Nu știm dacă nepoatele au locuit, cîtva timp, în rue Cortot (poate numai după 1915), dar știm că Gilberte i-a servit Suzannei de model pentru cîteva admirabile nuduri, ca acel din 1921, cînd Gilberte adolescentă, își aruncă păpușa și se privește, cu uimirea descoperirii, într-o oglindă ce-i restituie doar chipul, — preocupare ce confirmă apariția cochetăriei. Marie Cocat, îmbătrînită de Valadon mai mult decît și-au permis anii, usucă cu un ștergar spinarea fiicei sale abia ieșită din baie. Ca în multe alte nuduri și portrete, artista simte nevoia unui accent, pe care îl rezolvă printr-o brățară îngustă, plasată la încheietura mîinii, sau pe braț. „Păpușa abandonată" ne dezvăluie că Valadon își ajusta pînzele după ce le finisa. Cum s-ar explica altfel decupajul piciorului cu pantof al Mariei, sau amputarea păpușii din tabloul numit? Dar și cum se poate explica un asemenea neverosimil decupaj?

Spre deosebire de nudurile „matroanelor sale", cum le numește George Besson, nudurile adolescentelor exprimă, cu fermitate și pasional, grația și triumful vîrstei. Într-o cronică apărută în 1959, cu prilejul unei retrospective Valadon la galeria Pétridès din Paris, George Besson, admirator al picturii Suzannei, definește, cu sinceritatea ce-l caracteriza, nudurile pictoriței montmartreze cu severitate, fără să facă disjuncția dintre adolescență și maturitate, clar vizibilă în toate lucrările de acest gen. Besson scrie: „Matroanele sale cu bucile pline și roșcovane par a fi destinate, ca și Valadon, amorurilor fără căldură, iar atitudinile lor animalice ar putea face să se creadă într-o ostentație a impudorii. Courbet le-ar fi iubit adevărul, iar Renoir calitatea unei materii căreia timpul i-a făcut serviciul de a-i îmbătrîni aciditatea agresivă originară, un pic vul-

Scanned with OKEN Scanner

gară. Ele nu sînt nici frumoase, nici distinse." Totuşi, Besson afirmă că de la Valadon vor rămîne în afara „cîtorva bune portrete, a celor mai strălucitoare buchete de flori, a stofelor savant drapate, a peisajelor sensibile — de asemeni şi nuduri." Pentru cine cunoaşte opera Suzannei Valadon, adevărul se află la *mijloc*. Evident, afirmaţia că şi Valadon era destinată „amorurilor fără căldură", nu şi-a permis-o Besson decît două decenii după dispariţia artistei. Afirmaţia, care ţine strict de biografia intimă, este dealtfel gratuită, — cazanierul şi pasionatul colecţionar de pictură negăsindu-se în situaţia de-a cunoaşte temperatura amorurilor Suzannei. Toate acestea însă nu ştirbesc cu nimic frumuseţea cronicii lui Georges Besson, — acest ochi sigur şi rafinat, caracter nobil şi generos.

În anul din care datează *Păpuşa abandonată*, Valadon pictează şi portretul Gilbertei, pe un fond de flori şi ţesături înflorate, neobişnuit de agitat pentru stilul său. Bustul masiv, faciesul acuzat, expresia lipsită de ingenuitate ne-ar îndepărta de identitatea modelului, dacă coafura, funda mare de mătase, brăţara albă purtată în acelaşi loc pe braţul drept, nu ne-ar convinge că e vorba tot de Gilberte, maturizată voluntar de Valadon. Ca şi în nudurile adolescentine anterioare, în „Păpuşa abandonată" Valadon elogiază eleganţa construcţiei fizice, armonia proporţiilor, consistenţa volumelor, sidefiul carnaţiei, fără nici o intenţie senzuală declarativă. Dar faptul că oferă privirii o pubertate explozivă, face ca senzualitatea să se nască împotriva, poate, a intenţiilor sale. În ultimele decenii ale secolului trecut şi primele ale secolului nostru, nudurile în expoziţii erau achiziţionate cu precădere şi chiar cu o anumită aviditate. Valadon urmează exemplul lui Renoir şi Degas, aşa cum la noi l-au urmat Tonitza, Iser, Ressu şi, la modul culminant, seniorul moldovean Pallady.

Nudurile Suzannei şi peisajele lui Utrillo au produs, în 1913, banii necesari unei îndelungate

Scanned with OKEN Scanner

și pitorești călătorii în Corsica. Ca în romanul lui Jerome K. Jerome, cei trei s-au îmbarcat la Marsilia cu destinația Ajaccio. Trei șevalete, trei cutii cu culori, trei umbrele pentru soarele alb al insulei lui Napoleon. De la coastă către centru, la Corte, iar de aici, spre nord către capul Corsica, la Murato, pictorii aleg fiecare din peisajul atît de diferit al insulei — golfuri, faleze, capuri, masivi granitici, munți de structură alpină, colină acoperită de vii, dealuri cu turme de oi, tîrguri și orașe cățărate pe stînci sau întinse de-a lungul unor drumuri prăfuite — ceea ce convine sentimentului sau talentului lor. Utrillo întîrzie cu șevaletul pe străzile din Corte pentru căsoaiele văruite, mărginite de șiruri de copaci anemici. Chiar și în plină natură, la Murato, nu renunță la albele clădiri-cazarmă cu obloane viu colorate. Valadon și Utter sînt dornici de perspective largi, de orizonturi îndepărtate, de mare, de munți. Valadon lasă verdelui, albastrului, ocrului și maroniului, în zeci de nuanțe, sarcina de a-i orchestra solar și optimist peisajele. În golful mic al unui sătuc de pe coasta estică a insulei, artista urmărește dansul de meduză al plaselor unui pescar. Și cum André își plimba nuditatea pe plaja pustie a golfului, Valadon îl invită să-i pozeze pentru trei mișcări diferite ale lansării năvodului. Cele cîteva schițe în cărbune, cu infime modificări de anatomie și mișcare, se vor transforma, peste un an, într-o compoziție — *Aruncarea năvodului* — despre care Yves-Bonnat crede că este „suma monumentală a științei și stilului Suzannei Valadon". Fără să împărtășim aprecierea superlativă a recentului monografist, recunoaștem în îndrăzneața compoziție, imaginată parcă pentru a celebra frumusețea nudă și virilă a iubitului ei, calități de splendidă picturalitate, revărsate generos în peisajul montan traversat de o mirifică apă în culoarea safirului. Cu excepția negrului, folosit numai pentru construirea anatomiei, toate tonurile paletei sînt convocate pentru a îmbrăca decorul de munți, stînci, pietre și vegetație, împrejurul triplului

nud pictat aproape monocrom. În afara acestor calități, se cuvine subliniată ideea, unică prin originalitatea sa, de a realiza o compoziție cu un singur personaj în trei ipostaze de mișcare. S-a afirmat că cele trei atitudini diferite reprezintă, în trei timpi, mișcările pe care le face pescarul pentru lansarea năvodului. Nu credem că Valadon a urmărit o demonstrație a acțiunii respective, ci s-a servit de ea ca un bine ales pretext pentru portretizarea unor ipostaze atletice ale bărbatului de care continua să fie îndrăgostită. Uleiul pe pînză, datat 1914, de dimensiuni impresionante pentru cadrajul său obișnuit, se găsește în posesia Muzeului național de Artă modernă, din Paris.

Viața în metropola Franței, ca pretutindeni în Europa acelui timp, se leagănă în hamacurile unei depline siguranțe și comodități, devenite, de cîteva decenii, tradiționale. Viața în Montmartre, în primăvara anului 1914, se desfășoară mai trepidantă ca oricînd. Afluența străinilor, dornici de senzații mai mult sau mai puțin artistice, ridică și interesul pentru pictură, pe lîngă cel pentru programele localurilor de noapte. Cu toate că în cabaretul „Marie la Bonne Hôtesse" pereții sînt încă tapetați cu pînze ale Suzannei și peisaje dintre cele mai izbutite ale fiului ei, fără rame sau țintuite pe pereți, pictura Valadonilor este cu precădere prețuită în Montmartre și prezentă în expozițiile Parisului. În vreme ce Utrillo își caută consecvent peisajele tot pe Colină sau la poalele ei, atunci cînd nu lucrează după cărți poștale cu vederi din Montmartre sau din provincie, Valadon — după experiența Corsicii — este tentată să se preocupe mai activ de pictura în natură. Bois de Vincennes, Bois de Boulogne, a căror liziere atingeau Parisul, pădurea de la Compiègne, nu prea departe de metropolă, i-au oferit numeroase prilejuri de desfătare estetică, fără însă ca peisajele de pădure să egaleze pe cele panoramice construite pe arhitectură. În stilurile atît de diferite ale lui Utrillo și Valadon există totuși acest paralelism. Ca și Utrillo, Vala-

Scanned with OKEN Scanner

don nu excela în nominalizarea și expresivitatea copacilor înfrunziți sau în floare, — carență de care era conștientă și pe care a eliminat-o adesea prin desfrunzirea ramurilor pînă la aspectul lor hibernal, indiferent dacă anotimpul se preta sau nu la această operație. O asemenea intervenție, cu valorificarea la maximum a scheletelor de copaci, o întîlnim în peisajul *Satului St.-Bernard*, unde casele, biserica și natura înconjurătoare sînt văzute prin rețeaua de vitraliu a copacului dominant din față.

Totul părea oarecum durabil în menajul din rue Cortot: Valadon nu permitea nici unei alte preocupări să-și facă loc în atelier; Maurice, în pauzele dintre libații sau după siesta unui „litre de gros rouge", picta și el; André, cînd nu picta, se complăcea, cu mare adresă, în rolul de manager al clanului: organiza expoziții, semna convenții, efectua vînzări, angaja modele, unele pentru Suzanne altele pentru sine. Cu cît „bursa" picturii lui Utrillo creștea, cu atît interesul pentru ea îl absorbea. După cîțiva ani, va declara că „Utrillo era cea mai frumoasă afacere comercială montată de o jumătate secol încoace".

Și în acest an, „treimea" intenționa să lucreze două-trei luni în peisaj marin, cînd un trăsnet zdruncină din temelii pacea lumii. La 28 iunie, arhiducesa și arhiducele Franz-Ferdinand, moștenitorul tronului Austro-Ungariei, în vizită oficială la Sarajevo, capitala provinciilor Bosnia și Herțegovina, sînt uciși de gloanțele studentului G. Prinkip, membru al unei organizații naționaliste. Franz-Ferdinand fusese unul din promotorii anexării în 1908 a celor două provincii citate la imperiul habsburgic. Săptămînile ce au urmat dublului asasinat au înfierbîntat atmosfera internațională pînă la explozia unui conflict care a antrenat peste un miliard de oameni din 33 de țări, și care avea să intre în istorie cu denumirea de „mondial".

Scanned with OKEN Scanner

După îndelungi dar perfide pertractări, războiul dintre Germania și Franța avea să izbucnească la 3 august 1914. Așadar, „la belle époque" lua sfîrșit în sunetele Marseillaisei. Utter urma să fie încorporat, Maurice urma să fie revizuit. Din anumite socoteli practice, înaintea plecării la unitatea militară din Belleville-sur-Saône, de care depindea, André Utter răspunde afirmativ întrebării sacramentale „dacă dorește să ia în căsătorie pe Suzanne Valadon". (Mermillon afirmă că actul matrimonial ar fi fost semnat în 1911, iar Utrillo își „amintea", după trecere de ani, că s-ar fi petrecut în 1916.)

Halul de excitație nervoasă în care se găsește Utrillo ca urmare a tot ce vede și aude, determină comisia militară să-l lase la vatră pentru „restabilire", pînă la începutul anului următor. Cum în ultima vreme misticismul său se manifestă sub forme neașteptate, Utrillo face o violentă și insuportabilă criză la vestea bombardării catedralei din Reims. Înaintea reinternării grabnice la azilul din Sannois, el pictează, cu ajutorul unei cărți poștele, una din capodoperele sale cromatice, *Catedrala din Reims în flăcări*. Văzută frontal și parțial, fațada înfățișează o stranie și dramatică arhitectură gotică invadată de reflexele focului. Mai puțin sensibilă față de incendiul catedralei, Valadon va fi profund impresionată de focul care, cîteva luni mai tîrziu, va distruge o bună parte din cabaretul Moulin Rouge, în care consumase multe nopți a căror amintire îi răscolea acum dureros cei cincizeci de ani pe care tocmai îi împlinise. Dintr-o dată, ca și cînd un taifun s-ar fi năpustit asupra sa, Valadon își vede familia prăbușită: Utter plecat, poate fără întoarcere, Utrillo internat fără termen, Madeleine deja pe pragul neființei. Sosită la Paris în ajunul unui război, bătrîna mamă, în vîrstă de 84 de ani, s-a stins în anul următor. Suzanne, cîțiva prieteni și vecini, au însoțit-o la cimitirul de pe Colină, pe care Madeleine Cou-

Scanned with OKEN Scanner

laud l-a privit adesea şi uneori cu saturaţia nemărturisită a omului ajuns la capătul ostenelelor sale. O viată închinată în întregime fructului unei pasiuni efemere, fruct pe care l-a adorat şi în care a crezut fanatic: Suzanne Valadon.

Din singurătatea rece care o împresura, Valadon se adînceşte în pictură, — prietena caldă, constantă şi ademenitoare. După ce execută un portret de complezenţă, *Mauricia Gustave-Coquiot*, soţia criticului care l-a lansat pe Utrillo, Valadon expune, la galeria Berthe Weill, peisajele din Corsica şi nudurile lucrate în ultimul an. Cu toată indispoziţia şi nesiguranţa provocată de război, artista obţine atenţia criticii şi a cîtorva colecţionari optimişti. Succesul profesional alternează însă cu grijile familiale, mai ales cu cele venite din partea lui Utter, care nu alimentează prin corespondenţă, aşa cum ar fi dorit Valadon, flacăra dragostei lor. Pe de altă parte, Utrillo care este din nou prezentat pentru revizie, şi care este finalmente reformat, nu mai este acceptat la azilul din Sannois, ca urmare a neînţelegerii dintre Valadon şi corpul medical privind tratamentul aplicat. Aşa încît după reforma care- — de bine, de rău — îi apără viaţa, Utrillo este reinternat la Villejuif, unde i se permite să picteze în deplină libertate, şi unde Valadon îi transportă toate cele necesare acestei îndeletniciri.

Atmosfera din rue Cortot, cu toată încărcătura de electricitate pe care Georges Besson i-o atribuia Suzannei, apăsa greu ca o lume de fantome. Umbra bătrînei Madeleine — „umilă, în pelerina ei neagră, cu papucii scîlciaţi“, cum o văzuse Anne Manson — urcă şi scoboară scara etajului, ca pe vremea cînd treptele scării, roase de paşi, scîrţîiau sub apăsarea sa. În atelier, Valadon retrăieşte îmbrăţişările lui André; la etaj se înfioară de ecourile demenţei lui Maurice. Pe înnoptat, cele trei umbre pornesc o sarabandă ameţitoare şi terifiantă: Valadon fuge înspăimîntată şi se opreşte în pragul unei uşi luminate, sub firma unui cabaret. Dincolo de draperia uşii, găseşte partenerul ocazional cu ajutorul căruia

Scanned with OKEN Scanner

vedeniile nopții pot fi izgonite. Zorii nu găsesc însă nici o urmă a aventurii în conștiința Suzannei. Partenerul fusese un oarecare paznic de noapte. André nu fusese trădat.

În clipele de liniște, în muțenia atelierului, în prezența unui vas cu flori tîrzii și a unui coș cu fructe tomnatice, Valadon asaltată de întrebări, rămîne cu penelul suspendat: după o absență îndelungată, după un joc „de-a v-ați ascunselea" cu moartea, după o încrucișare cu destine care par a miza totul pe o singură carte, cu ce ochi o va privi la întoarcere André, dacă războiul îi va mai hărăzi o întoarcere? Cu cît trec anii, diferența de vîrstă se accentuează: André urcă, Valadon coboară. Pe de altă parte, ce se va alege din geniul lui Maurice? Va rezista el atmosferei sinistre din ospiciu sărind dintr-unul în altul, ca un cal pe un straniu eșicher al nebuniei? Lăsarea în voia soartei este o atitudine ce nu i se potrivește Suzannei. Fatalismul nu figurează în lexicul comportamentului său; lupta — da!

În primăvara lui 1916, Valadon își recuperează fiul, deși sejurul de la Villejuif nu-i ameliorase cu nimic starea nervoasă. Poate chiar din cauza acestui eșec, Valadon s-a gîndit că e mai bine să lași un nebun să picteze în deplină libertate, decît să-l obligi să picteze printre nebuni, cu atît mai mult cu cît nebunia lui Utrillo era un amestec ciudat de luciditate estetică și de demență alcoolică. Și-a dat oare Valadon seama că Maurice atinsese paroxismul oboselii, după care urma inevitabilul declin? Bernard Dorival vorbește de „o rapidă istovire (în 1916) a geniului său creator", iar Antonina Vallentin afirmă că „Utrillo și-a sfîrșit opera în 1916". Nu este de presupus că Valadon a avut intuiția acestui sfîrșit. Posteritatea posedă alte probe decît actualitatea în judecarea unei situații. Valadon încearcă să-l stimuleze, să-l readucă la peisajul său familiar, dar strădaniile sale se înclină în fața unei apatii patologice din care Utrillo nu mai surîde palid decît unei mese de cabaret. În atelierul Suzannei evoluează o

Scanned with OKEN Scanner

provocantă faună feminină, modele, ca irezistibila Gaby, căreia nici Valadon n-a îndrăznit să-i „interpreteze“ perfecțiunea sculpturală. Utrillo trecea ca un halucinat printre aceste minunate făpturi, fără măcar să observe superba lor apariție.

Valadon încearcă să-și transforme nudurile în „dansatoare“, dar ceea ce izbutise, la superlativ, Degas, nu-i era dat oricărui efort să izbutească: dansatoarele sale sînt planturoase, lipsite de grație, iar mișcările nu pot avea pretenția să se înscrie în ceea ce înțelegem prin balet. Modelul Gaby îi furnizează însă artistei o suită de nuduri în mișcare de o certitudine a contururilor și o moliciune a carnației care fac din fiecare schiță o mică bijuterie. Mermillon publică, în 1953 la Braun et C^ie un desen în cărbune al modelului, în care Gaby în picioare își resfiră cu ambele mîini un păr lung revărsat pe spate, desen care, cu toată inutilitatea unor linii, exprimă o fațetă mai rarisim întîlnită în nudurile artistei, anume aceea a unei senzualități reținută, decentă, dar totuși aparținînd termenului.

Uneori Valadon se abate de la ceea ce constituiau genurile picturii sale, pentru acel artificial și anacronic subiect, — evident, mai puțin în epoca sa decît în a noastră — al arlechinilor, atît de neverosimil pentru modul ei de a gîndi pictura și chiar pentru mentalitatea sa nefardată și netravestită. Dacă după decesul balurilor mascate sau costumate, arlechinii, colombinele au supraviețuit în pictură, explicația n-o putem afla decît în decorativismul personajelor, în avantajele de picturalitate pe care le oferă costumația. Cum s-ar înțelege altfel — în actualitate — personajele de bal mascat ale lui Iser, sau ale lui Corneliu Baba pentru a cita doar două nume mari ale picturii românești? În timpul primului război mondial, ca și în anii care i-au succedat, Valadon avea scuza existenței *de facto* a unor asemenea arătări. Iar dacă pictorii se complăceau sau se refugiau, în asemenea subiecte, este de neînțeles cum le achiziționau colecționarii.

Ca să-l stimuleze, poate, pe Utrillo, care iubea cu fervoare „Sacré-Coeur"-ul din Montmartre, Valadon pictează catedrala din perspectivă estică, spre deosebire de Maurice care o văzuse, cu un an înainte, subordonată, ca plan, campanilei și mascată de frunzișul dens al unor copaci din față. Sacré-Coeur-ul Colinei apăruse, fantomatică în fundalul peisajului din rue Chappe, încă din 1912, dar abia după peisajul Suzannei, Utrillo va înscrie catedrala în „tematica" sa ca un laitmotiv, epuizînd subiectul din toate unghiurile posibile. Intenția, pe care i-o presupunem, nu s-a soldat pentru creația Suzannei cu o piesă de rezistență, deși unii monografiști au inclus-o — poate din penuria peisajelor montmartreze în opera sa — între puținele reproduceri care susțin textele respective. Ivită pe jumătate dintr-un front de trei cupole albe de forma unor sticle de sifon, turnul terminat printr-o cupolă centrală, de asemeni albă, nu reușește să domine. Obișnuită cu decupajul, Valadon a segmentat campanila pînă la nerecunoaștere, mobilînd primul plan cu o vegetație sălbatică, iar al doilea cu un imbroglio de clădiri vechi, sau numai de acoperișuri. Pe bună dreptate, rezonînd legenda peisajului, Yves-Bonnat scrie că Valadon s-a servit de acest extravagant monument „ca să încoroneze poetica încurcătură a acoperișurilor și a arborilor, ultime vestigii a ceea ce fusese un sat, apoi un *parnas*".

De îndată ce Utrillo beneficiază de deplină libertate, tentația localurilor din Montmartre se dovedește mult prea puternică ca să poată fi împiedicată de Valadon. Războiul impunea anumite restricții localurilor și circulației cărora Utrillo nu era dispus să li se supună. Din conflictele zilnice ce se iscau și pentru a nu ajunge la o internare forțată, Valadon și-a reinternat fiul la Villejuif, unde Maurice se obișnuise și nu manifesta nici o rezistență ca să reintre. Ciudatul ipochimen, care nu se lăsa îmblînzit de Valadon cînd era vorba de băutură, accepta resemnat internarea, înspăimîntat de ce s-ar putea întîmpla altfel.

Scanned with OKEN Scanner

La începutul iernii, cadrilul pe care îl juca involuntar Utrillo îl readuce în rue Cortot. Bănuim că, sub raportul internărilor pentru *delirium tremens*, Utrillo a atins recordul absolut.

André Utter scrie rar de pe front, iar solda pe care o încasează Valadon ca soție de combatant, nu acoperă necesarul existenței celor doi. Tînărul Berhneim îi propune o expoziție a „treimii", în galeria sa, pe care Valadon, cu lucrări mai vechi și mai noi, o deschide în primăvara anului 1917, — an nefast, în multe privințe, pentru pictorița montmartreză.

Valadon însoțește pe marele Degas și pe nefericitul Zandomeneghi în ultima lor călătorie, află de rănirea lui Utter, la care aleargă să-l întîlnească în spitalul militar Meyzieux, în Isère. Întîlnire reconfortantă pentru ambii, cu proiecte ademenitoare lansate în intenția întreținerii focului sacru. Dar amărăciunea cea mare, nemărturisită vreodată, dimpotrivă infirmată, a constituit-o succesul pînzelor lui Utrillo care, în expoziția „treimii", a pus în umbră pictura soților Valadon, — dacă îndrăznesc să-i numesc astfel. Stilul în care pictează Valadon nu poate fi confundat cu al nici unui pictor aparținînd noului realism, dar el aparține totuși unei mari familii; stilul în care pictează Utrillo nu poate fi integrat unei școli, unui curent, unei personalități, el emană dintr-o predispoziție descoperită de instinctul sigur al mamei sale. Peisajele lui Utrillo, coloritul lor fascinant prin cutezanța acordurilor și calitatea materială a culorilor, îl izolează de întreaga pictură anterioară și contemporană lui, îl definește ca pe un mare original. S-a scris mult despre genialitatea lui Utrillo. Un adevăr se cuvine însă subliniat: Utrillo a devenit pictor, și mai apoi genial, numai datorită mamei sale care cu dîrză energie, a perseverat în intenția de a-l face pictor, — ceea ce a reușit dincolo de cele mai optimiste așteptări ale sale. Fără Valadon, Utrillo n-ar fi ajuns niciodată pictor, necum artist genial. Utrillo a pictat forțat de Valadon, —

Scanned with OKEN Scanner

afirmă André Salmon, „un martor ocular". Dar prețul pe care l-a plătit Valadon pentru genialitatea fiului său nu se numără cu talanții, ci cu inima, sufletul și tinerețea ei. „O viață de martiră", insuficient remarcată de biografii fiului său, „amestec de burlesc și de grozăvie a fost ciudatul drum al crucii urcat de Suzanne Valadon, mamă și îndrăgostită", cum spune George Besson.

Drama pe care o trăiește Valadon în anul cînd a depășit jumătate de veac, cînd pictura sa intră în conul de umbră al genialului Utrillo, cînd dragostea sa tomnatică riscă să rămînă fără ecou, ar fi doborît pe multe dintre semnele sale. Valadon luptă însă neobosită împotriva ofenselor vîrstei împotriva infidelităților lui Utter, împotriva demenței lui Maurice, ca și cînd, în fiecare dimineață ar lua viața de la început.

Pictorul aduce mamei sale noi griji și supărări. Profitînd de frecventele absențe ale acesteia la Belleville-sur-Saône, unde Utter, repartizat regimentului 158 de infanterie, se află într-un fel de „refacere", Utrillo se afundă într-o beție crîncenă cu reacții îngrijorătoare. Bilanțul escapadelor îl constituie o nouă internare, la sfîrșitul primăverii lui 1918, în azilul din Aulnay-sous-Bois, aproape de Paris. Familia este, în continuare, răspîndită, — banii, în continuare, puțini, dar pînzele existente în rue Cortot, cu toată modestia tranzacțiilor și modicitatea prețurilor, îngăduie Suzannei să spere într-o schimbare a situației, de îndată ce războiul se va stinge, iar Utter se va întoarce. Ceea ce nu va întîrzia prea mult, ostilitățile încheindu-se prin semnarea la 11 noiembrie 1918 a armistițiului de la Rethondes, — zi în care un bun amic la Suzannei Valadon, poetul Guillaume Apollinaire, își sfîrșea viața în febrele unei gripe „spaniole". Apologet și propagandist al artei moderniste, Apollinaire își interzicea să admire public pictura Suzannei, pentru a nu se abate de la principiile revoluției al cărei teoretician improvizat se afla. Indiferentă față de benedicțiunea scriptică a lui Apollinaire, Valadon iubea, în personajul strălucitor de inteligență,

spectaculos și captivant, pe omul de combustie violentă, al cărui suflet se îngemăna cu al ei.

Demobilizat, Utter revine în rue Cortot unde Suzanne, dornică de tinerețe și de forță, aruncă în joc întreaga ei rezervă de seducție. Evadat, cu complicitatea unui paznic, de la Aulnay-sous-Bois, Utrillo se afla încă din august în rue Cortot, unde își reluase activitatea pe cele două fronturi ale sale. Reîntoarcerea lui Utter, pe care doar în clipele de rațiune îl acceptă ca tată vitreg, și mai ales ca soț al mamei sale, îl determină să-și adoarmă mai des și mai profund mîhnirea și invidia în enorme cantități de beaujolois. Îngrozit de ceea ce săvîrșește și de ceea ce i se întîmplă, se autointernează în azilul din Pipcus, devenit un fel de refugiu al său împotriva asaltului pe care i-l dă nebunia alcoolică. Din nou, Utrillo va putea lucra netulburat, iar Valadon va avea cîteva săptămîni de odihnă a creierului, suprasolicitat în ultimele luni. Dar numai cîteva săptămîni, căci în ajunul sărbătorilor de iarnă, Utrillo reapare într-o stare de febrilă agitație. Momentele sale de relaxare au devenit atît de rare încît Valadon este constrînsă să-l sechestreze în camera de la etaj, unde, ca să-i ocupe timpul rămas liber după pictură, îi instalează pe întreaga suprafață a podelei o minunată jucărie mecanică, o instalație de cale ferată, cu garnituri care aleargă pe linii, intrînd în tunele, trecînd peste poduri, oprindu-se în gări, în care personaje ca acelea din peisajele sale, ies în întîmpinarea pasagerilor înșirați la ferestrele vagoanelor. Utrillo este copleșit de ficțiune, pe care o ia drept realitate, în vreme ce Valadon este îngrozită la gîndul că s-ar putea ca fiul ei să-și piardă definitiv noțiunea realității. Totuși, așezat în fața șevaletului, Utrillo continuă să picteze după ilustrații, dar farmecul insolit al coloritului său anevoie mai poate fi întîlnit în vreo pînză. Din fericire pentru ea, Valadon nu-și dă seama de declinul picturii lui Utrillo, tot așa cum va ignora și propriul său declin. Dar care artist a avut vreodată conștiința apogeului creației sale, sau intuiția declinului, atunci

Scanned with OKEN Scanner

cînd nu s-a putut menține la nivelul apogeului. Evoluția, apogeul, involuția sînt treburi ale posterității și nu ale creatorilor.

Pacea de la Versailles, care va fi semnată la 28 iunie 1919, se pregătește în culisele diplomației mondiale. Un sentiment de siguranță, de încredere într-un viitor pașnic, crește în sufletele tuturor celora care supraviețuiseră coșmarului de peste patru ani. Morții erau numiți eroi, iar viața — reclamîndu-și drepturile — încerca să-i uite. Teatrele și cabaretele își redeschid porțile fără restricții, sălile de expoziții și de licitații cunosc o afluență neobișnuită, rechinii războiului, de teama inflației, se grăbesc să-și plaseze milioanele în valori solide, arta și aurul înregistrînd ascensiuni spectaculoase. Utrillo, vedeta clanului Valadon, nu atinge cota unui Gauguin, de pildă,[1] dar pictura sa este apreciată și cerută la mii de franci peisajul. Ceea ce îi determină pe soții Valadon să organizeze o primă mare expoziție Utrillo la galeria Lepoutre, precedată de o presă amicală, în care simezele vor prezenta tot ce a creat mai bun nefericitul pictor în anii săi de maxim randament calitativ (1910—1915). Așa se explică și „entuziasmul" unor paznici de la azilul din Picpus, pentru tot ce lucrase Utrillo acolo, entuziasm în urma căruia i s-au subtilizat toate acele pînze. Dar cele aproape 50 de lucrări vîndute din expoziție au avut un efect mai mult decît tonic pentru familie, inclusiv autorul, căruia i se acordă un sejur în rue Cortot ca să se bucure efectiv de substanțialul succes obținut.

În aceste zile de destindere, Utrillo culege o negresă în căutare de adăpost, așa cum, în alte dăți, adăpostise alte naufragiate mai puțin exotice. Valadon, profită de prilej, și iat-o pe tînăra negresă, cu forme rotunde și sîni pietroși, cu buze rîsfrînte și ochi de noapte, devenită mai mult model al Suzannei decît amantă a lui Maurice! Dispunînd de această evă neagră, Valadon este tentată să încerce cîțiva pași pe urmele lui Gau-

[1] 58.000 de franci pentru *Ia Orana Maria.*

Scanned with OKEN Scanner

guin, fără intenția de a-l pastișa: nudul va fi tratat tot în maniera sa, iar vegetația, luxuriantă dar încîlcită, va constitui doar un decor, fără identitate. După zeci de schițe, se naște o „Venus neagră" dolofană și pudică, ișind dintr-o apă anodină și intenționînd să-și usuce pielea cu un lung ștergar sau cearșaf alb, desfășurat vertical și paralel cu trupul. Marea suprafață albă a ștergarului decentrează compoziția și sparge violent armonia cromatică. Valadon face să trăiască tipul, îl împodobește și, poate, îl înfrumusețează, contrar obiceiului său, dar nu reușește să construiască un personaj care să justifice, cît de cît, farmecul zeiței. Portretul negresei, avînd mai mult un caracter biografic, anecdotic, aparține acum Muzeului municipal din Menton (Franța). Cît de departe sîntem de căldura, moliciunea, senzualitatea primitivă a nudurilor din Tahiti, imortalizate de Paul Gauguin.

Mai mult ca oricînd, Valadon este preocupată acum să imortalizeze figura fiului ei, a cărui pictură urcă, încet dar sigur, în prețuirea colecționarilor și criticilor de artă. Utrillo, nestăpînind genul portretului, nu se încumeta să se autointerpreteze.

Într-un cadru aproape pătrat și redus ca dimensiune, Valadon își plasează fiul în fața unui șevalet invizibil, accentuînd prin aceasta importanța modelului. Utrillo este departe de a realiza imaginea unui artist în febra creației; dimpotrivă, o epuizare fizică pare să-l imobilizeze, o melancolie pare să-l înfășoare. Grafismul acuzat al trăsăturilor, coloritul care, prin țipătul său, se reclamă de la expresionism, nu izbutesc totuși să anime acest personaj indiferent și apatic, incapabil să se transpună, *pro causa*, în ipostaza unui artist interesat de travaliul său. Thérèse Burollet afirmă că Valadon dorind să atenueze efectul depresiv al portretului a notat, în 1924 pe dosul lui: „Lui Maurice Utrillo V., fiul meu, marelui artist, sărmanului meu, dragului meu copil". Dedicație zguduitoare, dar și mărturisire a unei afecțiuni imense. Portretul figurează din 1953 în patrimoniul Mu-

Scanned with OKEN Scanner

zeului de Artă modernă, din Paris, ca urmare a dispoziției testamentare a ultimului său proprietar, medicul Girardin. Nemulțumită de acest portret, artista va căuta continuu o condiție ameliorată a înfățișării și expresiei fiului ei, pe care o va găsi doi ani mai tîrziu, în 1921, cînd va realiza portretul bine cunoscut al lui Utrillo, asemănător, ca punere în cadru, cu cel anterior. Așezat comod, într-un fotoliu, înconjurat de mobile și tablouri fragmentate, Utrillo, cu o pensulă între degete, își privește atent pînza de pe un șevalet imaginar. Soluția descoperită de Valadon pentru poziția pictorului față de șevalet este unică, — asemenea rezolvări constituind teste de gîndire originală.

Obținut în obișnuita definire a suprafețelor prin linii îngroșate și decise, portretul pictorului domină prin dimensiunea ochilor, privirea lor și amplasarea lor în cea mai favorabilă zonă vizuală. Întinerit și flatat, față de imaginea din *Portret de familie*, lucrat cu nouă ani în urmă, Utrillo se îndepărtează ca fizionomie de spaniolul său tată, și se apropie surprinzător de chipul mamei sale. S-a operat oare această transformare în realitate, sau numai în intenția Suzannei de a și-l apropia pînă la simbioză? O fotografie existentă din acei ani nu pledează pentru asemănarea dintre model și portret. Dar Valadon are dreptul să-și vadă fiul așa cum și l-a dorit, portretul căpătînd, pentru ea, oarecum valoare de simbol. În 1971, portretul a figurat în expoziția „Picturi celebre din muzeele Parisului" organizată la Muzeul de Artă, din București.

Ultimul din cei patru maeștri în atelierele cărora Valadon a deschis ochii asupra picturii, închide ochii pentru veșnicie la Cagnes, în 3 decembrie 1919: Auguste Renoir. Ca și Ștefan Luchian, Renoir continua să lucreze cu pensula fixată de falangele înțepenite, paralizate, ca să uite cîteva ore dispariția Alinei Charigot. Anii războiului îl lăsaseră pustiit de soție și departe de fiii săi, Pierre și Jean, ambii grav răniți în lupte. De acest ilustru impresionist se leagă un

Scanned with OKEN Scanner

lung șir de amintiri care o dezmiardă, dar o îmbătrînesc totodată pe Suzanne. Valadon îl vede aievea, cu un deceniu în urmă, plimbîndu-se, obosit de cei șaptezeci ani ce-i depășise, în grădina locuinței sale din Montmartre, impunătorul — pentru dimensiunea cartierului — Château des Brouillards, clădire albă, spațioasă, cu ferestre înalte, și din a cărei grădină Utrillo a pictat un luminos peisaj în perspectiva catedralei Sacré-Coeur. Îl vede cu trei decenii în urmă, în augustă forță creatoare, dorind-o pătimaș și îmbrăcînd-o în culorile paletei sale din „perioada aigre." Pe drumul fără întoarcere, Renoir a plecat luînd cu el mulți și superbi ani ai irezistibilei Suzanne, iar anii care îi mai rămîn sînt deja înconjurați de prea multe umbre în mijlocul cărora Valadon încearcă să mai joace comedia tinereții. Uneori, și mai ales în împrejurări oarecum solemne, Valadon declară că trăiește numai pentru arta sa; alteori, mărturisește patetic că trăiește numai pentru a apăra geniul fiului său. Afirmațiile nu se exclud; dimpotrivă, coabitează în ciuda exclusivității artistei, — la acestea adăugîndu-se faptul că Valadon n-a uitat nici o clipă că a fost, încă din adolescență, și a rămas, o „teribilă" și pasionată femeie. Pasiunea pentru dragoste i s-a părut prea firească ca s-o alăture majorelor sale obiective. Dealtfel, cu tot temperamentul său, dezlănțuit în unele perioade, nu s-ar putea susține că Valadon a fost o „mare îndrăgostită," înțelegînd prin aceasta că situa dragostea înaintea și în detrimentul oricărui alt obiectiv existențial. Arta, fiul și dragostea alcătuiau la Valadon o ideală eufonie.

Anul 1920 debutează cu o nouă mîhnire pentru Valadon: în urma unor scandaluri monstre provocate în cîteva localuri de noapte din Montmartre — avînd acum destui bani la dispoziție Utrillo le frecventa pe cele mai elegante —, doctorul Briand, însărcinat cu serviciul alienaților din departamentul Senei, sesizat de poliție, decide internarea forțată a pictorului la Picpus. Este pentru prima oară cînd autoritatea constituită se sub-

Scanned with OKEN Scanner

stituie autorității materne, considerîndu-l pe Utrillo nebun. Împotriva acestui grav diagnostic, Valadon reacționează cu desperare. Demersurile directe lovindu-se de intransigența medicului alienist, Valadon cere sprijinul lui Carco, — după afirmația acestuia. „Locuiam atunci pe cheiul Luvrului, spune Carco, unde Suzanne Valadon împreună cu Utter au venit să mă informeze despre situația nenorocită în care se afla Utrillo. „Nebun? striga ea, scoțînd dintr-o mapă mai multe guașe ale fiului ei și etalîndu-le pe jos ca să mi le arate. Un băiat capabil să producă asemenea capodopere poate fi nebun? Trebuie să protestăm. Dați alarma în presă! Vă vor crede, fiindcă-l cunoașteți pe Maurice. Trebuie să facem ceva!" Nu știm dacă și în ce măsură a ajutat-o Carco. Fapt este că Utrillo n-a așteptat acest ajutor, evadînd, la cîteva săptămîni de la internare, cu complicitatea gardianului în grija căruia se afla, mituit de prietenul Zborowski. Nu se întoarce acasă, ci se adăpostește la Zborowski, acest ciudat personaj îndrăgostit pînă la sacrificiu de pictorii naufragiați în Montmartre, amic și susținător, cu puțin înainte, al lui Modigliani și Soutine. N-a fost informată Valadon de această evadare? Interesul ambilor soți, diferit pînă la un punct, reclama întoarcerea lui Utrillo în rue Cortot. Și totuși, Zborowski îi închiriază o cameră la un hotel modest, unde Utrillo începe de îndată să picteze după cărți poștale.

Valadon, deasemeni, lucrează febril în vederea celor două Saloane și a unei proiectate expoziții personale: nuduri, scene de gen, portrete și naturi moarte. Obligată oarecum profesional criticului de artă Robert Rey, pictează dublul portret al soției și fiicei sale, cît și al unui bărbat din aceeași familie. Criticul, interesat de pictura Suzannei, îi va răspunde, în 1922, printr-o monografie *Suzanne Valadon*, apărută la, N. R. F. „ Este al doilea studiu consacrat artistei, după cel apărut cu un an înainte în *Bulletin de la Vie artistique*, sub semnătura lui A. Tabarant. În 1922, Valadon răspunde lui Robert Rey că admiră în mod sin-

Scanned with OKEN Scanner

cer pe cei care fac teorii în artă, și că — după cum observă — teoriile cele mai opuse pot justifica aceleași capodopere. De fapt, spune Valadon, cred că adevărata teorie este natura care se impune... Fiecare pictează așa cum vede, cu alte cuvinte fiecare pictează cum poate.

La Hôtel Drouot, lucrările Suzannei obțin prețuri bune în licitație publică, iar în toamnă, Valadon este cooptată societară a Salonului oficial. Recunoașteri, desigur, tardive, dar totuși de natură a-i consolida creditul artistic. Cîteva naturi moarte, cu revărsare de flori și fructe, expuse la Salon, trăiesc intens prin colorit, prin variații pe tema unui ton dominant, dar nu ajung să lege compozițional elementele. Uneori, artista este furată de plasticitatea formelor sau de coloritul elementelor întrunite, în detrimentul armoniei la care aceste elemente nu sînt solicitate să contribuie, — așa ca într-o pînză, aflată în Muzeul din Grenoble, în care un taler cu fructe, o vază cu flori, un ghiveci cu frunze de ciclamă, o cană cu capac sînt parcă semănate pe o suprafață neliniștită și ornamentată cu o țesătură ciudată pe care a folosit-o adeseori (*Taler de cositor*, 1920). Alteori, Valadon, consecventă pasiunii de a segmenta formele, decapitează coroana plantelor sau amputează buchetele de flori, ca în „Flori", din 1920, reprodus în monografia *Valadon* de Yves Bonnat, și despre care legenda respectivă ne informează că este „una din cele mai frumoase vaze de flori pictate la castelul din Saint-Bernard", — deși Valadon cumpără această proprietate abia în 1923 , după cum rezultă și din „reperele biografice" ale acestei monografii. Înaintea achiziției, artista n-a cunoscut această localitate și deci „Flori" nu aparțin epocii Saint-Bernard.

O pînză care dă loc la destule comentarii și aluzii răutăcioase, dar pe care Valadon le înfruntă cu curajul provocării sau cu indiferența omului sigur de sine, este compoziția *Adam și Eva*, realizată în 1909 și valorificată peste un deceniu în urma unei intervenții pudice considerată necesară. Inițial, personajele biblice, grațios construi-

ite și înlănțuite ca într-un final de balet , erau concepute în superba lor nuditate, fără implicația obscenității. Această primă versiune a tabloului s-a conservat într-o fotografie. „Centura din foi de viță, spune Yves-Bonnat, a fost adăugată ulterior, poate pentru expoziția Independenților din 1920.“ Numai cu acomodarea bibliei la concepția moralei din acea vreme a putut artista să exhibeze frumusețea fizică a lui Utter, în pielea inocentului Adam. Peste Adamul de pe colină trecuseră zece ani de la cunoștință, din care patru de război, dar farmecul personal augmentase prin maturitate. Riscantă în sine, acțiunea Suzannei trebuie privită ca un omagiu adus bărbatului pe care și ea l-ar fi ademenit în rai. Omagiu prin care sconta și o tainică recunoștință. „Utter nud, Utter din față, Utter din profil, Utter văzut din trei sferturi, spune Yves, el jalonează opera Suzannei Valadon. Colecția completă este ca o poemă de dragoste, o *cîntare a cîntărilor* pînă la vîrsta coaptă a pictorului, cînd îl regăsim, puțin îngroșat, stînd pe un trunchi de arbore, cu cei doi cîini ai săi culcați la picioare.“

Valadon bravează, cum a făcut întotdeauna, își obligă în public partenerul la atitudini care o satisfac, dar ajunsă în rue Cortot, comedia rămîne la poartă. La cei 55 de ani ai săi, oricît s-ar supraestima, Valadon este conștientă că legătura cu André trebuie menținută prin mijloace mai atractive: ieșiri cît mai dese , o societate de femei tinere, excursii, libertate și bani la discreție, o reședință seniorală la țară în perspectivă cît mai apropiată. Ca să nu găsească, într-o zi nefastă, cuibul gol și pasărea zburată, Valadon recurge la o soluție de compromis.

Cum bunului Zborowski „afacerile“ cu pictura nu-i produceau decît acte de filantropie, el nu mai poate plăti camera lui Utrillo, care revine, cu inocența și naturalețea obișnuite, în rue Cortot. Soții fiind prea angajați cu viața și arta lor, i se angajează un fost infirmier care, locuind în aceeași cameră cu Utrillo, să-l supravegheze zi și noapte, însoțindu-l pretutindeni. Este puțin probabil că

Scanned with OKEN Scanner

Valadon să fi acceptat — cum pretinde Carco — ca salariul infirmierului să fie plătit de un anume Levasseur, constructor de elici, care — „pentru o mie și ceva de franci lunar“ — monopolizase producția lui Utrillo. Pînzele pictorului aveau demult o cotă care să n-o oblige pe Valadon la o asemenea păguboasă convenție, în afara faptului că familia poseda acum suficiente rezerve ca să poată plăti ușor un minuscul salariu de infirmier. În licitațiile publice, peisajele lui Utrillo se adjudecau la 3500 — 4000 de franci.

Liniștea pe care o asigura infirmierul a permis artistei în 1921, o producție soldată cu două expoziții personale, prima, împreună cu Utrillo, la galeria prietenei sale Berthe Weill, — a doua, la galeria lui John Lévy, expoziție bogată în opere și care a mulțumit toată lumea: organizatori, presă, public și familie. Judecînd după lucrările vîndute, s-ar părea că nici o altă expoziție a Suzannei n-a înregistrat un asemenea succes. Între operele prezentate la John Lévy — portrete compoziționale, nuduri, peisaje și naturi moarte — au figurat și *Familia Utter*, *Maurice Utrillo*, *Păpușa abandonată*, *Portretul Gilbertei*, *Nud cu draperie*, peisaje din Beaujolais, — fiecare pentru Suzanne, avînd povestea sa.

Familia Utter este un triplu portret al personajelor feminine din neamul lui André: doamna-mamă cu cele două fiice, Gabrielle și Germaine. Lucrarea se explică ca un omagiu adus soțului său, a cărui familie, în urma ascensiunii Suzannei pe plan „financiar“, devenise comprehensivă pînă la acceptare. Portretul, care urma să satisfacă gustul limitat al modelelor, fără să depășească limitele artei, a ridicat dificile probleme de compunere și colorit. Dacă asemănarea aparține realității, triplul portret nu aparține artei aceleia care, cu zece ani înainte, a creat — și verbul aici apare la locul său — cvadruplul portret al familiei sale. Ideea cromatică a *Familiei Utter* este aceea a unei „rapsodii în verde“, echilibrată printr-o gamă de brunuri variate. Acordul verde-brun, eliptic de accente, nu poate evita monoto-

Scanned with OKEN Scanner

nia, deşi artista s-a adresat infinitelor nuanţe ale acestor tonuri. Cele trei personaje sînt îmbrăcate în verde, încălţămintea lor emite puternice reflexe verzi, peretele salonaşului e verde, scîndurile podelei sînt verzi, tabloul din perete e dominat de pete verzi, frunzele florilor din vază, cum e firesc, sînt verzi. Nici părul celor trei femei n-a scăpat de intervenţii verzi. Oricît de nuanţat se dovedeşte brunul, nu poate salva *Familia Utter* din acest potop de verde. Dar nu numai cromatica transformă lucrarea într-un portret pentru uzul strict familial, ci şi modul în care sînt dispuse personajele. Alăturate, cele două fiice par aşezate mai mult în aer, spre deosebire de mamă care e solid înţepenită într-un fotoliu. Fixitatea privirii ei laterale şi rigiditatea palmelor paralel întinse pe rochie o transformă într-un fel de manechin. Masculinitatea şi severitatea chipului l-a îndreptăţit pe Yves s-o compare cu „un ecleziastic doctrinar şi ascetic". Fiicele amintesc doar prin albastrul-gri al pupilei rudenia de sînge cu André. Nimic din supleţea, farmecul şi eleganţa sa; ele apar ca nişte placide provinciale demodate. Nu împărtăşim presupunerea lui Yves că Valadon ar fi dorit ca una din ele să-i devină soţie lui Maurice. Valadon era mult prea prudentă ca să nu comită o asemenea gravă eroare care s-ar fi întors, inevitabil, împotriva sa.

În preajma unei plecări a Suzannei în Beaujolais, renumita regiune a cultivatorilor de viţă şi a vinului adorat de fiul său, Utrillo scapă de sub atenţia gardianului său personal şi, înainte de a fi recuperat, provoacă un scandal formidabil, urmat de lovirea şi insultarea unui reprezentant al forţei publice, — record care îl conduce la „Santé", unde pictura nu era prevăzută printre ocupaţiile deţinuţilor. Valadon se agită, Carco — care avea sub tipar la editura Gallimard volumul *Maurice Utrillo et son oeuvre* — se agită, presa se agită şi ea, transformînd detenţiunea lui Utrillo *într-un caz*, provocator de indignare şi proteste. Autoritatea îl transferă la Sainte-Anne, instituţie care nu îi era necunoscută, dar Valadon nu-şi află

Scanned with OKEN Scanner

Autoportret (1883)

Scanned with OKEN Scanner

Erik Satie (1893)

André Utter
(1909)

Scanned with OKEN Scanner

Bunica și Rozalie
(1896)

Nud (1908)

Scanned with OKEN Scanner

Maurice Utrillo
și bunica sa (1910)

Adam și Eva (1909)

Scanned with OKEN Scanner

Portret de familie: Maurice Utrillo, bunica, Suzanne Valadon și André Utter (1912)

Scanned with OKEN Scanner

Pieptănatul (1913)

Marie şi Gilberte (1913)

Scanned with OKEN Scanner

Bazilica Sacré-Coeur din Montmartre (1916)

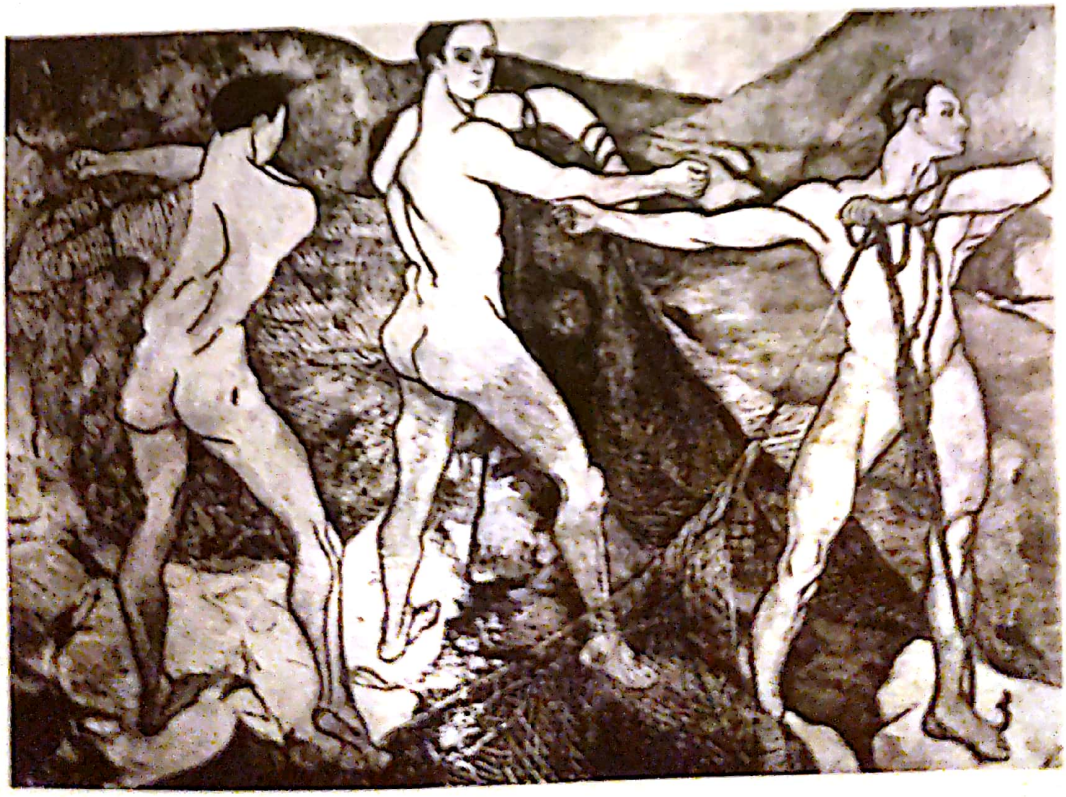
Scanned with OKEN Scanner

Maurice Utrillo (1921)

Scanned with OKEN Scanner

Peisaj din Corsica (1913)

Aruncarea năvodului (1914)



Scanned with OKEN Scanner

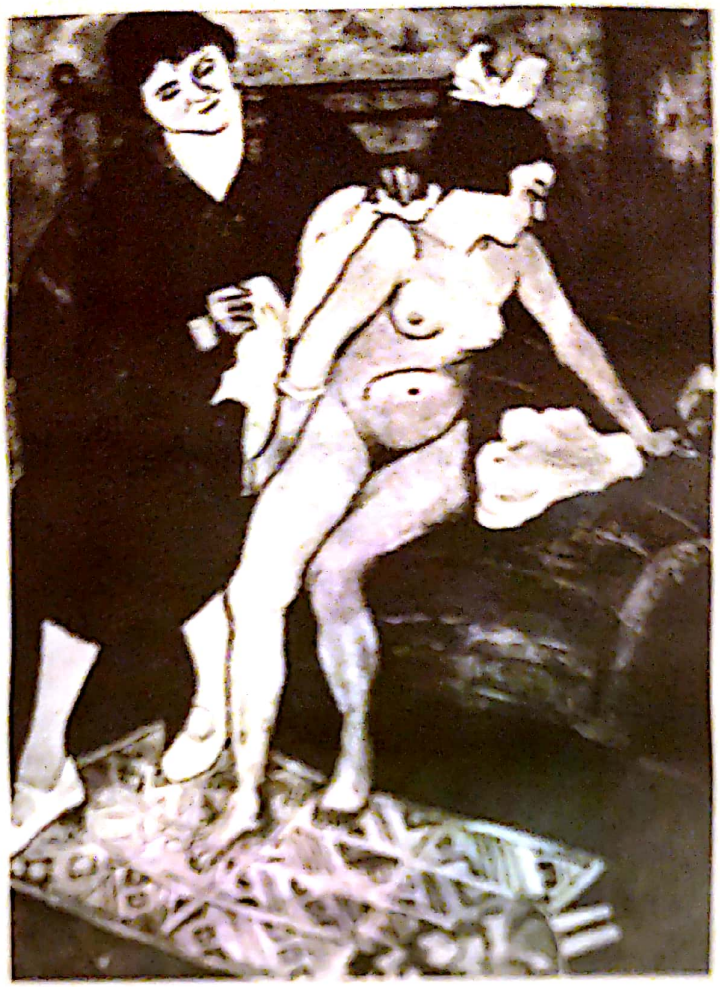
Peisaj (1921)

Scanned with OKEN Scanner

Nud cu draperie
(1921)

Portret (1921)

Scanned with OKEN Scanner



Păpușa abandonată
(1921)

Nud în oglindă
(1922)

Scanned with OKEN Scanner

Baigneuses (1923)

Odihnă (1925)

Scanned with OKEN Scanner

Natură moartă
(1923)

Autoportret (1923)

Scanned with OKEN Scanner

Terasa castelului din Saint-Bernard (1928)

Scanned with OKEN Scanner

Nud șezînd (1927)

Nud pe canapea (1928)

Scanned with OKEN Scanner

Flori (1930)

Scanned with OKEN Scanner

Dublu portret (1931)

Portretul doamnei
Maurice Utrillo

Scanned with OKEN Scanner

rtret (1931)

Rața (1930)

André Utter (1932)

Scanned with OKEN Scanner

Satul
Saint-Bernard
(1929)

Nud şezînd
(probabil 1905)

Scanned with OKEN Scanner

Plecarea la şcoală:
Maurice şi Catherine
(probabil 1891)

Adèle preparînd baia
şi Ketty cu braţele
ridicate (1905)

Scanned with OKEN Scanner

Maurice Utrillo
(1920, desen gravat
pe lemn de
Georges Aubert)

Miguel Utrillo
y Molins (1891)

Nud (1916)

Scanned with OKEN Scanner

Auguste Renoir, Umbrelele (1882/83). În prim plan: Suzanne Valadon

Scanned with OKEN Scanner

Auguste Renoir. «Cosiță». Suzanne Valadon (1885)

Scanned with OKEN Scanner

liniște decît după ce obține internarea în ospiciul de incurabili din Ivry. În modul acesta, ambele părți — Valadon și Justiția — sînt satisfăcute. Întîmplîndu-se acestea în luna iulie, Valadon a mai avut răgazul să plece unde își propusese și de unde va aduce o recoltă bogată de peisaje campestre și scene animaliere. Excelentă desenatoare, i-a fost ușor să surprindă frumoasele animale în poze calme, aproape statice, din care se degajă dragostea artistei pentru aceste ființe prea adesea oropsite. *Staul în Beaujolais* (1921), alături gingășia și inocența unui viețeluș abia născut, de expresia aproape umană a mamei sale, intuind parcă fatalitatea căreia în curînd va trebui să i se supună. Afecțiunea pentru animale are rădăcini adînci la Valadon: ea le privește atavic, cu ochii omului de la țară.

Săptămînile petrecute de Valadon în aerul reavăn și parfumat al coastei beaujoleze, în lumina aurie a unui soare ce cheamă la viață, în siguranța pe care ți-o dau banii mulți de care se putea felicita acum, nu pot totuși să-i ușureze cugetul de cele cîteva întrebări ce amenință să se transforme în obsesii: se va ameliora cîndva starea lui Maurice? va mai fi capabil să picteze? cine va îngriji de el după dispariția ei? cît timp va mai rămîne André în rue Cortot? Apariția lui Utter în Beaujolais atenuează oarecum frămîntările Suzannei. Pictorii revin la Paris: Utter construiește planuri, Valadon — portrete.

În absența ei din Paris, o englezoaică între două vîrste, Mrs. Lilly Walton, asigura continuitatea menajului în atelierul din rue Cortot. Un portret compozițional, datat 1922, ne conservă figura acestei „guvernante", în mediul familiar al Suzannei. Lilly Walton, pozînd într-un fotoliu din lemn de mahon, ține în poală pe Raminou, animalul preferat al micii menajerii Valadon. Motanul, cu privirea sticloasă către stăpîna sa și plasat în centrul cadrului, subordonează prin expresivitate chipul guvernantei, ferm desenat, colorat cu discreție și amintind prin trăsături

Scanned with OKEN Scanner

chipul Suzannei la 18 ani, din seducătorul autoportret în pastel. Artista lucrează portretul cu o paletă redusă, folosind rapeluri: cu acajuul fotoliului construiește voluminosul scrin alăturat și ghiveciul plantei cu coroana decapitată; cu același ton de ocru-portocaliu pictează blana lui Raminou, perna de pe fotoliu, părul guvernantei, cutia ovală de pe scrin; fondul țesăturii binecunoscută din lucrări anterioare, cu rol variabil de fundul sau de suprafață orizontală, repetă tonul epidermei și chiar al bluzei. Totuși, alternanța iscusită a acestor tonuri, susținute de un puternic și dominant accent de negru — rochia personajului, — face ca portretul să vibreze, — cromatica reducîndu-se, în esență, la un dialog sonor între negru și roșul-acaju.

În portretistica artistei se manifestă o netă tendință către accentuarea liniei, și așa destul de acuzată. Un autoportret nedatat, dar indubitabil din acești ani, capodoperă a portretisticii sale, ne dezvăluie scurtul moment expresionist traversat de Valadon. Menținînd poziția primului autoportret, dar dramatizînd la maximum prin sublinierea sau îngroșarea trăsăturilor, chipul se detașează de pe un fond incendiar care obligă tonurile amestecate cu negru să apară și mai grave. Privirea trădează drama ascunsă cu stoicism și cochetărie; buzele sînt relaxate, gura pare obosită, gîtul îngroșat desparte arbitrar capul de bust printr-o rețea de vitraliu. Alăturarea de linia lui Rouault nu implică și alăturarea de viziunea sa: Valadon n-a fost un pictor al grotescului și nici un „pictor religios“, — cum îl definește Marcel Brion pe Rouault. Momentul expresionist al Suzannei Valadon este un reflex al crizei psihice care îi agita existența, în acea vreme, pînă la paroxism, o emanație a conștiinței sale zbuciumate, și nicidecum „o încercare de a unifica stilul decorativ al lui Toulouse-Lautrec cu expresionismul fovilor“, — cum afirmă Térèze Burollet, în textul catalogului citat. Valadon nu este o natură problematică nici în viață nici în artă, și a-i atri-

Scanned with OKEN Scanner

bui asemenea mixturi savante înseamnă a-i aduce un elogiu gratuit.

Portretele care urmează în toamna și iarna anului 1922 confirmă că expresionismul artistei a existat, din păcate, doar un moment. În portretele Germainei Utter, ale doamnelor Zamaron, Kars — soția pictorului — și Lévy — soția fondatorului galeriei cu acest nume — ,Valadon revine la obișnuita sa factură portretistică. Cele două doamne, Kars și Lévy, blonde și planturoase, pozează pe același fotoliu roșu, în rochii identice ca formă și colorit. Mai generoasă cu posesoarea galeriei, artista îi decorează rochia cu niște arabescuri discrete. Decorului doamnei Kars, neverosimil și cîrpăcit, îi adaugă și obsesiva țesătură a atelierului ei. În schimb, pentru doamna Lévy artista își mobilizează toate resursele decorative: un covor cu frunze mari, multicolore, pe fond negru, ocupînd o jumătate din suprafața pînzei; un tapet înflorat și o cană de sticlă cu garoafe. Cu toată osteneala de a-și transforma atelierul într-o seră textilă, Valadon n-a izbutit să atenueze prin decorativism placiditatea unor fizionomii comune. Portretele celor două doamne, nu depășesc limitele asemănării, dar n-au nimic de comunicat privitorului din afara familiilor respective. Lipsa de concordanță în dimensionarea mîinilor doamnei Lévy, greșeală rarisimă în opera sa, n-a împiedicat-o pe Valadon să declare că „portretul doamnei Lévy este cel mai bine pictat dintre toate tablourile mele“, — după cum își amintește Yves-Bonnat, care descoperă modelului și o calitate pe care am căuta-o zadarnic: expresivitatea chipului. Nu ne surprinde aprecierea Suzannei, dat fiind că mulți artiști își supraestimează sau își subestimează operele, din imposibilitatea lor de a se obiectiviza. Eșecul celor două portrete, ivite din anumite obligații, se datorește pe de o parte enormei oboseli psihice care se abătuse asupra greu încercatei artiste, pe de altă parte, incapabilității de a executa un lucru impus de împrejurări sau comandat în mod expres. Cînd Valadon este liniștită și cînd pînza îi înregistrează necondi-

Scanned with OKEN Scanner

ționat preferința, putem admira opere care, prin evidența lor desăvîrșire, se așază în primele rînduri ale picturii franceze contemporană ei. Un asemenea exemplu, care încîntă prin toate elementele ce îl compun, ne este furnizat de *Nud la oglindă*, operă substanțială și caracteristică pentru pictura Suzannei Valadon. Realizat la finele anului 1922, nudul este văzut din spate și reflectat parțial de o oglindă octogonală fixată deasupra unui lavoar de lemn cu placă de marmură albă. Artista a imprimat nudului — aplecat în față pentru a se putea oglindi, sprijinit cu brațul stîng întins de marginea lavoarului — o mișcare inedită în contextul genului. Nu este pentru prima dată cînd, prin eliminare, Valadon ajunge la rezolvări surprinzătoare pentru aspectul static sau dinamic al unora din nudurile sale.

Încadrat în draperii și covoare, nudul cu forme pline, rotunde și cald colorate, a cărui linie frîntă derivă totuși de la verticală, sparge cumințenia unor suprafețe orizontal-paralele, de la rama oglinzii la chenarul covorului, animînd întregul cadru printr-o prezență care leagă toate elementele decorului. Cu toată moliciunea carnației, sfericitatea anumitor volume și flexibilitatea ținutei, nudul nu alunecă spre senzual. Valadon obține decența printr-un extraordinar simț al limitelor, fără să recurgă la soluția decorativă a geometrizării, fără să scadă temperatura la gradul de rigiditate. Rezultatul pozitiv presupune un îndelung studiu pe viu al corpului uman, o urmărire atentă a mișcărilor, o infailibilă selecție a atitudinilor. o sensibilitate și o atracție pentru forma nudă. Din anii deja îndepărtați cînd Valadon își înfiripase ceea ce cu îngăduință s-ar putea numi un atelier, și pînă în actualitatea unei unanime recunoașteri a picturii sale, zeci și zeci de modele, profesionale sau prietene, s-au așezat în fața șevaletului ei. Costumul Evei era o ținută obișnuită în atelierul Suzannei, chiar cînd nu intenționa să picteze. Familiarizarea cu formele nude, cu liniile și suprafețele în jocul infinit al ipostazelor, cu acordul dintre expresie și anatomie, dintre

Scanned with OKEN Scanner

volum și mișcare, a fost posibilă numai în condițiile unui atelier ca al Suzannei, extins la întreaga locuință și în care, ca în edenul Genezei, prejudecăți, ipocrizii și restricții nu își aflau locul. Dacă istoria familiei Valadon, cuprinzînd și alianțele mai mult sau mai puțin legale, poate fi reconstituită de-a lungul a șase decenii din crochiurile, desenele, pastelurile și uleiurile Suzannei, bilanțul picturii sale înregistrează o pondere serioasă acordată nudului care, deși subordonat ca gen portretului în intenția și ierarhia artistei, l-a egalat totuși pe acesta, calitativ și cantitativ.

„A împlinit cincizeci și șapte de ani", scrie Anne Manson. „Din renumita sa frumusețe, n-a mai rămas nimic. E o femeie mărunțică, slabă și volubilă, cu nasul călărit de o pereche de ochelari cu lentile groase și rame de fier. O pălărie adînc îndesată pe cap îi acoperă părul tăiat scurt și aproape alb". Pentru memoria Annei Manson așa arăta Suzanne Valadon în 1922 cînd „împlinise cinzeci și șapte de ani". Portretul e deprimant și contradictoriu, iar dacă nu-i putem opune autoportretul expresionist nedatat, îi vom opune *Portretul artistei*, pictat în 1923, cînd avea deci „cinzeci și opt de ani", operă de mare rezistență în portretistica sa, în care Valadon s-a înfățișat cu bust și gît puternic, sîni tari dezgoliți, păr negru, ochi limpezi, nas energic, buze arcuite, și doar cele două umbre ce îi flanchează gura denunță că au trecut patruzeci de ani de la primul autoportret. Astfel arăta Valadon cînd Anne Manson a văzut-o altfel. În portrete, Suzanne a îmbătrînit uneori pe alții, dar nu s-a întinerit și nu s-a înfrumusețat niciodată pe sine. „Din renumita sa frumusețe, n-a mai rămas nimic", scrie Anne Manson. Din autoportret rezultă că a rămas aproape totul, — cît despre „renumita frumusețe", pe cît știm, nimeni n-a vorbit vreodată. Asupra acestui autoportret vom reveni.

În continuarea portretului literar, Anne Manson afirmă cîteva lucruri senzaționale. Citățm:

Scanned with OKEN Scanner

liniște decît după ce obține internarea în ospiciul de incurabili din Ivry. În modul acesta, ambele părți — Valadon și Justiția — sînt satisfăcute. Întîmplîndu-se acestea în luna iulie, Valadon a mai avut răgazul să plece unde își propusese și de unde va aduce o recoltă bogată de peisaje campestre și scene animaliere. Excelentă desenatoare, i-a fost ușor să surprindă frumoasele animale în poze calme, aproape statice, din care se degajă dragostea artistei pentru aceste ființe prea adesea oropsite. *Staul în Beaujolais* (1921), alătură gingășia și inocența unui viteluș abia născut, de expresia aproape umană a mamei sale, intuind parcă fatalitatea căreia în curînd va trebui să i se supună. Afecțiunea pentru animale are rădăcini adînci la Valadon: ea le privește atavic, cu ochii omului de la țară.

Săptămînile petrecute de Valadon în aerul reavăn și parfumat al coastei beaujoleze, în lumina aurie a unui soare ce cheamă la viață, în siguranța pe care ți-o dau banii mulți de care se putea felicita acum, nu pot totuși să-i ușureze cugetul de cele cîteva întrebări ce amenință să se transforme în obsesii: se va ameliora cîndva starea lui Maurice? va mai fi capabil să picteze? cine va îngriji de el după dispariția ei? cît timp va mai rămîne André în rue Cortot? Apariția lui Utter în Beaujolais atenuează oarecum frămîntările Suzannei. Pictorii revin la Paris: Utter construiește planuri, Valadon — portrete.

În absența ei din Paris, o englezoaică între două vîrste, Mrs. Lilly Walton, asigura continuitatea menajului în atelierul din rue Cortot. Un portret compozițional, datat 1922, ne conservă figura acestei „guvernante", în mediul familiar al Suzannei. Lilly Walton, pozînd într-un fotoliu din lemn de mahon, ține în poală pe Raminou, animalul preferat al micii menajerii Valadon. Motanul, cu privirea sticloasă către stăpîna sa și plasat în centrul cadrului, subordonează prin expresivitate chipul guvernantei, ferm desenat, colorat cu discreție și amintind prin trăsături

chipul Suzannei la 18 ani, din seducătorul autoportret în pastel. Artista lucrează portretul cu o paletă redusă, folosind rapeluri: cu acajuul fotoliului construiește voluminosul scrin alăturat și ghiveciul plantei cu coroana decapitată; cu același ton de ocru-portocaliu pictează blana lui Raminou, perna de pe fotoliu, părul guvernantei, cutia ovală de pe scrin; fondul țesăturii binecunoscută din lucrări anterioare, cu rol variabil de fundul sau de suprafață orizontală, repetă tonul epidermei și chiar al bluzei. Totuși, alternanța iscusită a acestor tonuri, susținute de un puternic și dominant accent de negru — rochia personajului, — face ca portretul să vibreze, — cromatica reducîndu-se, în esență, la un dialog sonor între negru și roșul-acaju.

În portretistica artistei se manifestă o netă tendință către accentuarea liniei, și așa destul de acuzată. Un autoportret nedatat, dar indubitabil din acești ani, capodoperă a portretisticii sale, ne dezvăluie scurtul moment expresionist traversat de Valadon. Menținînd poziția primului autoportret, dar dramatizînd la maximum prin sublinierea sau îngroșarea trăsăturilor, chipul se detașează de pe un fond incendiar care obligă tonurile amestecate cu negru să apară și mai grave. Privirea trădează drama ascunsă cu stoicism și cochetărie; buzele sînt relaxate, gura pare obosită, gîtul îngroșat desparte arbitrar capul de bust printr-o rețea de vitraliu. Alăturarea de linia lui Rouault nu implică și alăturarea de viziunea sa: Valadon n-a fost un pictor al grotescului și nici un „pictor religios“, — cum îl definește Marcel Brion pe Rouault. Momentul expresionist al Suzannei Valadon este un reflex al crizei psihice care îi agita existența, în acea vreme, pînă la paroxism, o emanație a conștiinței sale zbuciumate, și nicidecum „o încercare de a unifica stilul decorativ al lui Toulouse-Lautrec cu expresionismul fovilor“, — cum afirmă Térèze Burollet, în textul catalogului citat. Valadon nu este o natură problematică nici în viață nici în artă, și a-i atri-

bui asemenea mixturi savante înseamnă a-i aduce un elogiu gratuit.

Portretele care urmează în toamna şi iarna anului 1922 confirmă că expresionismul artistei a existat, din păcate, doar un moment. În portretele Germainei Utter, ale doamnelor Zamaron, Kars — soţia pictorului — şi Lévy — soţia fondatorului galeriei cu acest nume — ,Valadon revine la obişnuita sa factură portretistică. Cele două doamne, Kars şi Lévy, blonde şi planturoase, pozează pe acelaşi fotoliu roşu, în rochii identice ca formă şi colorit. Mai generoasă cu posesoarea galeriei, artista îi decorează rochia cu nişte arabescuri discrete. Decorului doamnei Kars, neverosimil şi cîrpăcit, îi adaugă şi obsesiva ţesătură a atelierului ei. În schimb, pentru doamna Lévy artista îşi mobilizează toate resursele decorative: un covor cu frunze mari, multicolore, pe fond negru, ocupînd o jumătate din suprafaţa pînzei; un tapet înflorat şi o cană de sticlă cu garoafe. Cu toată osteneala de a-şi transforma atelierul într-o seră textilă, Valadon n-a izbutit să atenueze prin decorativism placiditatea unor fizionomii comune. Portretele celor două doamne, nu depăşesc limitele asemănării, dar n-au nimic de comunicat privitorului din afara familiilor respective. Lipsa de concordanţă în dimensionarea mîinilor doamnei Lévy, greşeală rarisimă în opera sa, n-a împiedicat-o pe Valadon să declare că „portretul doamnei Lévy este cel mai bine pictat dintre toate tablourile mele“, — după cum îşi aminteşte Yves-Bonnat, care descoperă modelului şi o calitate pe care am căuta-o zadarnic: expresivitatea chipului. Nu ne surprinde aprecierea Suzannei, dat fiind că mulţi artişti îşi supraestimează sau îşi subestimează operele, din imposibilitatea lor de a se obiectiviza. Eşecul celor două portrete, ivite din anumite obligaţii, se datoreşte pe de o parte enormei oboseli psihice care se abătuse asupra greu încercatei artiste, pe de altă parte, incapabilităţii de a executa un lucru impus de împrejurări sau comandat în mod expres. Cînd Valadon este liniştită şi cînd pînza îi înregistrează necondi-

ționat preferința, putem admira opere care, prin evidența lor desăvîrșire, se așază în primele rînduri ale picturii franceze contemporană ei. Un asemenea exemplu, care încîntă prin toate elementele ce îl compun, ne este furnizat de *Nud la oglindă*, operă substanțială și caracteristică pentru pictura Suzannei Valadon. Realizat la finele anului 1922, nudul este văzut din spate și reflectat parțial de o oglindă octogonală fixată deasupra unui lavoar de lemn cu placă de marmură albă. Artista a imprimat nudului — aplecat în față pentru a se putea oglindi, sprijinit cu brațul stîng întins de marginea lavoarului — o mișcare inedită în contextul genului. Nu este pentru prima dată cînd, prin eliminare, Valadon ajunge la rezolvări surprinzătoare pentru aspectul static sau dinamic al unora din nudurile sale.

Încadrat în draperii și covoare, nudul cu forme pline, rotunde și cald colorate, a cărui linie frîntă derivă totuși de la verticală, sparge cumințenia unor suprafețe orizontal-paralele, de la rama oglinzii la chenarul covorului, animînd întregul cadru printr-o prezență care leagă toate elementele decorului. Cu toată moliciunea carnației, sfericitatea anumitor volume și flexibilitatea ținutei, nudul nu alunecă spre senzual. Valadon obține decența printr-un extraordinar simț al limitelor, fără să recurgă la soluția decorativă a geometrizării, fără să scadă temperatura la gradul de rigiditate. Rezultatul pozitiv presupune un îndelung studiu pe viu al corpului uman, o urmărire atentă a mișcărilor, o infailibilă selecție a atitudinilor. o sensibilitate și o atracție pentru forma nudă. Din anii deja îndepărtați cînd Valadon își înfiripase ceea ce cu îngăduință s-ar putea numi un atelier, și pînă în actualitatea unei unanime recunoașteri a picturii sale, zeci și zeci de modele, profesionale sau prietene, s-au așezat în fața șevaletului ei. Costumul Evei era o ținută obișnuită în atelierul Suzannei, chiar cînd nu intenționa să picteze. Familiarizarea cu formele nude, cu liniile și suprafețele în jocul infinit al ipostazelor, cu acordul dintre expresie și anatomie, dintre

Scanned with OKEN Scanner

volum și mișcare, a fost posibilă numai în condițiile unui atelier ca al Suzannei, extins la întreaga locuință și în care, ca în edenul Genezei, prejudecăți, ipocrizii și restricții nu își aflau locul. Dacă istoria familiei Valadon, cuprinzînd și aliațele mai mult sau mai puțin legale, poate fi reconstituită de-a lungul a șase decenii din crochiurile, desenele, pastelurile și uleiurile Suzannei, bilanțul picturii sale înregistrează o pondere serioasă acordată nudului care, deși subordonat ca gen portretului în intenția și ierarhia artistei, l-a egalat totuși pe acesta, calitativ și cantitativ.

„A împlinit cincizeci și șapte de ani", scrie Anne Manson. „Din renumita sa frumusețe, n-a mai rămas nimic. E o femeie mărunțică, slabă și volubilă, cu nasul călărit de o pereche de ochelari cu lentile groase și rame de fier. O pălărie adînc îndesată pe cap îi acoperă părul tăiat scurt și aproape alb". Pentru memoria Annei Manson așa arăta Suzanne Valadon în 1922 cînd „împlinise cincizeci și șapte de ani". Portretul e deprimant și contradictoriu, iar dacă nu-i putem opune autoportretul expresionist nedatat, îi vom opune *Portretul artistei*, pictat în 1923, cînd avea deci „cincizeci și opt de ani", operă de mare rezistență în portretistica sa, în care Valadon s-a înfățișat cu bust și gît puternic, sîni tari dezgoliți, păr negru, ochi limpezi, nas energic, buze arcuite, și doar cele două umbre ce îi flanchează gura denunță că au trecut patruzeci de ani de la primul autoportret. Astfel arăta Valadon cînd Anne Manson a văzut-o altfel. În portrete, Suzanne a îmbătrînit uneori pe alții, dar nu s-a întinerit și nu s-a înfrumusețat niciodată pe sine. „Din renumita sa frumusețe, n-a mai rămas nimic", scrie Anne Manson. Din autoportret rezultă că a rămas aproape totul, — cît despre „renumita frumusețe", pe cît știm, nimeni n-a vorbit vreodată. Asupra acestui autoportret vom reveni.

În continuarea portretului literar, Anne Manson afirmă cîteva lucruri senzaționale. Citățm:

Scanned with OKEN Scanner

„Valadon și-a oferit un mantou de astrahan. Găsindu-l însă incomod la purtat, îl așterne pe jos ca să-și culce pe el cîinii. Cînd i se face frig se înfășoară pe deasupra, întocmai ca și maică-sa, cu o broboadă ori un șal. (...) Banii îi distribuie ca pe niște prospecte. De fiecare dată cînd ia un taxi, bacșișul șoferului e de o mie de franci! (...) Cumpără trei pălării (pe care n-o să le poarte niciodată) și-i dăruiește una vînzătoarei". După istorisirea lui Robert Beachboard, preluată de Anne Manson, Valadon a sfărîmat „cu un dos de palmă" toate piesele unui serviciu de Limoges, abia achiziționat, din cauza unei inofensive intervenții a lui Utter în sensul că la o cină oferită familiei Kars, să nu fie folosită o veselă atît de prețioasă. După afirmația lui Bernheim, preluată de Anne Manson, „Valadon are nevoie de 100 000 de franci ca să trăiască patru zile". În timp ce Bernheim, care dispune de patru mașini, cheltuiește doar cinci mii de franci pe lună.

Acordăm un credit minimal acestor relatări. Primo: francii nu curgeau gîrlă prin rue Cortot; secundo: Valadon a fost „teribilă" („frenetică", în aprecierea Annei Manson), altruistă, generoasă, dar niciodată excentrică sau dezechilibrată. Or, relatările de mai sus se înscriu în definiția ultimelor două calificative. Este de necrezut că artista — care la 58 de ani și-a exhibat sînii în portret ca o sfidare aruncată bătrîneții, și care lupta, cu ultimele resurse ale farmecului, să mai placă lui Utter — umbla, „ca și maică-sa", deci ca o babă, înfășurată „cu o broboadă ori un șal", deasupra unui „halat de bumbac din care nu iese niciodată". S-ar deduce că și pe stradă, cînd era frig, Valadon circula în acest halat de bumbac, de vreme ce mantoul de astrahan, pe care și-l oferise, fiind „incomod la purtat", fusese „așternut pe jos ca să-și culce pe el cîinii".

„De fiecare dată cînd ia un taxi, bacșișul șoferului e de o mie de franci!", se miră, cu drept cuvînt, Anne Manson, întrucît cifra este colo-

Scanned with OKEN Scanner

sală. Dar tot Anne Manson, trei rînduri mai jos,[1] afirmă că Valadon şi-a cumpărat un automobil, a angajat şi şofer, dar cînd pleacă duminica la plimbare, ia o birjă cu un cal pentru că — spune Valadon — „în felul ăsta profiţi mai bine de priveliştе". De vreme ce automobilul nu era folosit nici pentru plimbările duminicale, nici pentru cursele în oraş, suplinite de taxiuri, nu vedem necesitatea automobilului cu şofer în rue Cortot.

Tributară modei, Valadon şi-a tăiat părul „à la garçonne", modă care reclama pălării de formă „cloche". Cu posibilităţile sale materiale este de înţeles că putea să-şi cumpere trei pălării dintr-o dată, dar nu să dăruiască imediat una vînzătoarei, iar pe celelalte două să nu le întrebuinţeze. Asemenea gesturi absurde aparţin simptomatologiei unei anumite maladii de care Valadon nu era atinsă. Vorbind de coafură şi pălării, ne vom referi şi la ochelarii purtaţi de Valadon, descrişi de Anne Manson ca avînd „lentile groase şi rame de fier". Greu de crezut că o persoană care, după spusa lui Bernheim, era capabilă să cheltuiască 100 000 de franci ca să trăiască patru zile, avea „nasul călărit" de „ochelari cu rame de fier"! Cît priveşte lentilele, ele nu puteau fi groase, întrucît Valadon era presbită într-o formă uşoară.

Neverosimilă ne apare şi povestea lui Beachboard cu sfărîmarea serviciului de Limoges — de son pays natal — „cu un dos de palmă". Cîtă nebănuită forţă trebuie să fi avut micuţa mînă, cu degete fine, a Suzannei, ca să sfărîme un întreg serviciu de faianţă sau de porţelan dur, cu dosul palmei. Şi acest masacru al farfuriilor a mai fost săvîrşit şi în prezenţa lui Utter, cel atît de grijuliu întotdeauna pentru conservarea valorilor familiale!

[1] În culegerea lui Gilbert Guilleminault, *Blestemaţii. De la Cézanne la Utrillo*, capitolul „Frenetica Suzanne Valadon" de Anne Manson, în traducerea lui Pavel Popescu, Edit Meridiane, Buc., 1970.

Scanned with OKEN Scanner

Reconstituirea vieții, caracterului, temperamentului unui om, la distanță de decenii, după amintiri proprii sau ale altora, este o operație pe cît de tentantă, pe atît de riscantă. Imaginația și aproximația suplinesc adesea golurile și certitudinea, — anecdoticul și pitorescul găsindu-și un larg teren de dezvoltare. De asemenea „reconstituiri", uneori chiar dialogate, n-a scăpat nici Valadon, dar nu presupunem că ar fi deranjat-o, deoarece chiar ea și-a imaginat și și-a aproximat, de atîtea ori, biografia.

Este adevărat că din 1922, de cînd peisajele lui Utrillo se vînd cu de la 3000 de franci în sus, locuința lui din rue Cortot cunoaște o impresionantă afluență de amici, amici ai amicilor și animale rătăcitoare. Spre desperarea proprietăresei și a vecinilor, cîntecele și discursurile convivilor se conjugă cu lătratul și mieunatul pensionarilor cvadripezi. Concertul e uneori atît de percutant, încît însăși amfitrioana nu-i poate rezista, părăsind musafirii poftiți și nepoftiți. Cel ce rămîne de strajă e Utter, secondat de Mrs. Walton, căreia îi revine, în plus, obligația să repare avariile survenite în timpul nopții. Valadon dorește să aibă „casă deschisă", să se vorbească de ea, să rămînă permanent în actualitatea Montmartre-ului, iar Utter înțelege că nu are dreptul să se opună la acestă firească dorință. Dacă musafirii Suzannei golesc adesea pivnița și cămara, Utter golește și mai adesea sertarul scrinului în care se depozitează, întotdeauna pentru scurtă vreme, „napoleonii" rezultați din pictura lui Utrillo. Îmbrăcat la Londra și coafat la Paris, cu monoclu și baston, la vîrsta cea mai propice cuceririlor, Utter zboară din floare-n floare, ca și cînd ar vrea să recupereze, sau să răzbune, anii consumați cu Valadon. În rarele momente de examen, cînd se întreabă dacă numai la atît se va reduce existența sa, încearcă gustul amar al eșuării într-un cerc vicios. Ca orice mic artist, este convins de marele său talent. Unde ar fi ajuns dacă nu s-ar fi împrietenit cu blestematul de Utrillo și nu s-ar fi îndrăgostit de și mai bles-

Scanned with OKEN Scanner

temata sa mamă?! Cînd a expus cu cei doi Valadoni, lumea i-a poreclit „treimea blestemată", iar critica a vorbit de el numai ca soţ al Suzannei sau tată vitreg al lui Maurice. Niciodată, vorbindu-se de Valadon, nu s-a spus „soţia lui Utter". Talentul, măiestria sa, sînt subordonate, dependente, minimalizate de gloria celor doi Valadoni, gîndeşte adesea André Utter. Dar el posedă o fire adaptabilă: nu se gîndeşte, nici un moment, să transforme un insucces confortabil, într-o răzvrătire cu deznodămîntul problematic. Înzestrat cu simţ practic, Utter îşi continuă viaţa de plăceri în afară, şi de griji înăuntrul familiei. Suzanne şi Maurice trăiesc deasupra vicisitudinilor domestice, într-un Canaan croit pe măsura lor, într-o totală indiferenţă faţă de tranzacţiile tot mai numeroase şi mai substanţiale încheiate de acel dandy al Colinei care obţinea mult, chiar cînd oferea puţin. Cînd îl priveşte retrospectiv, Valadon îl revede amant înflăcărat şi nesăţios; cînd îl priveşte actual, constată că un perfid sentiment oarecum filial s-a strecurat pe nesimţite în registrul ei pasional. Cîteodată, are impresia că este mama a doi vlăjgani: unul, ilustru, dar dezechilibrat, — altul, echilibrat, dar numai... decorativ. Se scutură, ca de un coşmar, de această inoportună impresie, deşi acceptă, într-un spirit de neobişnuită comprehensiune, să fie înlocuită cu oricare dintre admiratoarele lui Utter. În felul acesta, Valadon rămîne cu un bărbat tînăr care îi umple casa, chiar dacă sentimentele s-au transformat în afaceri, iar pasiunea, într-un fel de respect matern. În această conjunctură, modelele sînt mai abundente ca oricînd în rue Cortot, iar Valadon nu scapă prilejul unor nuduri elaborate cu fervoare, potenţînd picturalul. *Nud cu învelitoare în dungi*, nuduri oglindindu-se, odihnindu-se pe divanuri sau ieşind, chipurile, din baie[1], alternează cu portrete solicitate de prieteni sau cunoştinţe din imensa socie-

[1] *Baigneuse, La Baignade, Baigneur au rochet* etc.

Scanned with OKEN Scanner

tate căreia îi aparţinea. Lucrări cărora li se alătură *Atelierul artistei, Camera albastră*, peisaje şi flori, ce alcătuiesc marea expoziţie Valadon-Utrillo de la galeria Bernheim-jeune, după ce Maurice cunoscuse afluenţă de vizitatori şi amatori în două expoziţii anterioare acesteia la începutul verii.

Adus în expoziţia-tandem, autoportretul cu sînii dezgoliţi provoacă un dublu efect: de echilibrare, prin şoc, a atenţiei îndreptată către pictura lui Utrillo —, de reflectare a unei psihologii complexe, în contextul căreia artista nu anulase femeia, dar nici femeia nu depăşise limita unui echilibru statornicit mai mult de instinct decît de raţiune. Privire tînără şi persuasivă, sîni ademenitori, buze senzuale sînt elementele cu care Valadon îşi ilustrează la superlativ dorinţa de a interzice timpului să-i insulte formele, cîntate odinoară cu atîta distinsă pasiune de lira simbolistă a lui Puvis de Chavannes, sau imortalizate cu ardoare dezlănţuită într-un flux de tonuri calde şi strălucitoare, de mîna semănătoare de frumuseţi carnale a ilustrului Renoir. Cîtă familiaritate a anatomiei, cîtă decantare a volumelor, cîtă ştiinţă a distribuirii luminii include acest portret, cel mai patetic dintre autotportretele sale, monumental, original, curajos, seducător! Cu cît meşteşug a ştiut Valadon să anuleze greutatea carnală a bustului printr-un colier de mărgele care împarte şi îmbracă suprafaţa figurii! Autoportretul ne restituie o imagine deschisă a unei maturităţi setoasă de viaţă, sub toate aspectele sale. Inflaţiei de originalitate în sine şi de inventivitate cu preţul uneori al atingerii ridicolului şi absurdului, care băteau din plin în anii de după primul război, Valadon îi opune tonica mentalitate a omului nesofisticat, îndreptăţit să caute în artă claritate, seninătate, înălţare, frumuseţe.

După închiderea sezonului de expoziţii, Valadon îşi permite o vacanţă estivală la Orthez, un vechi orăşel din Basses Pyrénées. În acest timp, Utter, înarmat cu sumele rezultate din expoziţiile lui

Scanned with OKEN Scanner

Utrillo, anchiziționează, fără asentimentul Suzannei, un castel cam ponosit în mica localitate Saint-Bernard, aproape de Trévoux, vechea capitală a principatului Dombes. Castelul era o cunoștință a lui Utter de pe vremea cînd și-a făcut convalescența de rănit în război la spitalul din Meyzieux, nu departe de Saint-Bernard. La aflarea surprizei, Valadon încearcă un dublu sentiment: bucuria de a-și îndepărta familia, fie chiar temporar, de tentațiile Parisului; teama de a nu putea acoperi suma necesitată de reparația și întreținerea castelului. Bucuria a împrăștiat însă ceața grijii care, cu excepția aceleia provocată constant de Maurice, n-a rezistat niciodată prea mult în mintea Suzannei, și astfel, în încăpătoarea mașină proprie, cu arme și bagaje, familia Valadon și-a făcut intrarea în castelul a cărei istorie le era desigur necunoscută. Chiar dacă sosirea în Saint Bernard nu s-a petrecut aidoma descrierii Annei Manson (zeci de pachețele legate cu sfoară de mașină, Valadon ținîndu-se agățată de surtucul lui Maurice care gesticula exasperat în picioare), pașnicii locuitori ai cătunului au avut de ce să rămînă uimiți la apariția noilor proprietari care nu corespundeau nici pe departe noțiunii clasice de castelan.

Cu a doua cursă a Panhardului, Valadon își transportă „curtea": doi foști portari din rue Cortot, doi cîini și motanul Raminou. Unul din portari, om de la țară, urmează să se îngrijească de vegetația incintei, al doilea, montmartrez sadea, urmează să-l însoțească pe Utrillo în ieșirile sale campestre și, mai ales, să-i tempereze elanul și elocvența ce se vor produce inevitabil în prezența familiarului și minunatului vin de Beaujolais, adăpostit și în cîrciumioara domnului Bibet.

Cu banii rămași și cu meșteri locali, Utter repară ce este de primă urgență: trei camere pentru trei ateliere, inclusiv dormitoare, luminoase dar mobilate sub strictul necesar. Celelalte încăperi se bucură doar de o superficială curățenie, rămînînd, deocamdată, tot la discreția intemperiilor, acoperișul castelului fiind multigăurit.

Scanned with OKEN Scanner

Ceea ce n-o împiedică pe Valadon să-și invite și să-și transporte prietenii din Montmartre cu Panhardul devenit un fel de autobuz pe ruta Saint-Bernard—Paris. Apropo de acești invitați, Anne Manson redă spusa unui negustor de tablouri plecat pe urmele Valadonilor la Saint Bernard: „Nu știi niciodată cîți sînt, uneori o duzină, îmbrăcați unul mai fistichiu decît altul. Dorm pe saltele. Li se pun saltelele pe jos și stau cu umbrelele deschise pentru că acoperișul e găurit. Peste tot farfurii murdare. După o zi nu mai vezi unul.“ Așa s-a inaugurat epoca modernă a castelului din Saint-Bernard.

Zilele toamnei tîrzii, mirifice în colorit, o incită pe Valadon la peisaj, chiar dacă nu i-a devenit încă familiar. Multe ore din zi lucrează în aer liber, degajată, detașată, absorbită numai de pînza de pe șevaletul său. Anonimă pentru bernardini, privită ca o curiozitate, „Valadon lucrează, se oprește, lucrează mai departe“, — cum se exprimă Marius Mermillon. Istoricul francez a trasat un succint dar definitoriu portret al Suzannei, din care citățm un pasaj pentru concizîunea și plasticitatea lui: „Cînd se aruncă în pictură, această femeie mică cu ochelari, slăbuță, trepidantă, ironică, execută opere a căror autoritate și asprime contrastează cu sexul autorului. Dar aparența lor virilă să nu ne înșele. Pensula, ușor de ținut, n-are nevoie de musculatură ca să lucreze, viziunea fiind aceea care animă și încarcă pînza cu aspectele vitalității sale. Născută nesupusă, fiică a boemei, Valadon exploatează toate resursele naturii sale: forță nervoasă, voință impulsivă, orgoliu inconștient, impudoare de primitivă eliberată, — maniere la fel de feminine ca discreția și respectul convenienței. Apărută cu simțurile unei sălbatice în lumea imaginilor, i-a fost de ajuns să deschidă o fereastră ca să adauge colecției sale de acoperișuri montmartreze, priveliștea castelului, a terasei, a arborilor, a zidurilor arse de soare. Peisaje în care vibrează o euforie păgînă.“

Scanned with OKEN Scanner

Timpul se scurge molcom, încet, la Saint Bernard, unde fiecare din cei trei duce o existență compartimentată. Valadon este liniștită să-l știe pe Utrillo la adăpost de intervențiile autorităților; este mulțumită că Utter își recuperează forțele irosite în șiragul nopților albe din Montmartre.

Cînd entuziasmul noutății s-a mai potolit, Utter și-a descoperit vocații de vînător și pescar. Mirișteа și pădurea erau aproape, Saôna curgea la doi pași. Iepuri, potîrnichi, fazani sînt agrementați cu flori și fructe pentru naturile moarte ale castelanei. Utrillo își așază șevaletul ici-colo, pe ulițele cătunului, dar nu prea departe de comerțul lui Bibet unde, cu complicitatea paznicului său, închină cîte un păhărel de vin în amintirea Jeannei d'Arc, în a cărei adorație căzuse și a cărei statuetă o purta credincios în buzunarul adînc al pardesiului său. Castelul, incinta lui, înecate într-o vegetație luxuriantă și multicoloră, nu l-au interesat pe Utrillo; în schimb, Valadon de la ferestrele de sus ale turnurilor sau din incintă, a transformat prin perspective plonjante și încadrări savante, niște aspecte oarecum ingrate, în imagini construite profund perspectival, în care expresivitatea stenică a desenului se conjugă cu forța funciară a coloritului. În prima toamnă petrecută la Saint-Bernard, ca și în cele ce vor urma, se poate spune că Valadon a speculat tot ce oferea ca pitoresc și arhitectură seculara construcție, cătunul și natura cuprinzătoare. Dintre pînzele antologice ale acestei preocupări pentru peisaj, amintim inegalabila, în opera sa, *Terasă a castelului*, împreună cu *Satul Saint-Bernard*, văzut de sus și al cărui mozaic alcătuit din suprafețe romboidale și dreptunghiulare l-ar fi tentat, desigur, și pe Cézanne. Adunate în jurul unei bisericuțe, casele cătunului își afirmă prezența mai mult prin acoperișurile care se juxtapun, se întretaie, urcă sau coboară unele față de altele. O arhitectură monocromă, de o simplitate și o sobrietate impresionante, se descifrează, într-un final de toamnă, prin arabescu-

rile unor ramuri desfrunzite, pe fundalul unor griuri-albăstrii, — rîu, dealuri și cer. Peisajul transmite o mare liniște, un sentiment de siguranță, de continuitate, izvorît poate din certitudinea unei apartenențe ancorată într-un sol și în niște ziduri masive care erau, în același timp, ale ei și ale patriei sale. În epoca „migrațiilor" artistice, Valadon nu și-a exprimat niciodată dorința sau intenția de a depăși granițele Franței continentale.

Existența de „gentleman campagnard" dusă de Utter îl dispensa de grija unei ocupații lucrative, și nu pentru peisajele Saint-Bernardului achiziționase el castelul. Prestanța persoanei sale, înfățișarea sa virilă, deși ușor atinsă de oboseală, îi construiau o aură care se cuvenea onorată. Micile sale aventuri rurale erau voit ignorate de Valadon în intenția de a-i conserva o bună dispoziție. Mama și fiul aveau permanent nevoie de acest vlăjgan întreprinzător și decorativ. Atît rămăsese, pentru Suzanne, din vulcanicul de altădată, dar fiindcă și vulcanii adorm, Valadon n-a crezut niciodată în eternitatea incandescenței. S-au dus anii cînd, la comanda Suzannei, Utter era dispus să-i pozeze în cele mai capricioase ipostaze.

Sfîrșitul toamnei anului 1923 readuce treimea în Montmartre, spre fericirea lui Maurice. Suzanne și André, cu sau fără interese, au mai văzut între timp Parisul, — Maurice însă n-a depășit hotarul cătunului Saint-Bernard. Dornică de nudurile abandonate jumătate de an, Valadon se întoarce cu frenezie la genul ei preferat. Yves-Bonnat afirmă că i se pare că *Baia* și *Baigneuses*-ele, datate 1923, echivalează cu teza de doctorat *ès peinture*, care îi va permite „să abordeze fără complexe toate problemele ce-i pot ridica reprezentările nudului, în interior sau în plein air, ale portretului, ale naturii, ale peisajului, ale animalului..." Exagerarea laudativă naște însă întrebarea dacă abia la 58 de ani își trece Valadon „doctoratul în pictură"? Dar Yves nu se încurcă în aprecieri și ani, conchizînd sentențios că „Vala-

Scanned with OKEN Scanner

don va fi, înainte de Picasso și Van Dongen, cel mai mare portretist al timpului său". Saltul peste cal este — într-o măsură mai mare sau mai mică — comun multor monografiști contemporani care confundă prea adesea adevărul obiectiv cu madrigalul.

Tot în 1923, Valadon recurge în portret la tipul „odaliscă" pentru Gigi la Brune, pe care intenționa s-o căsătorească cu Maurice. Portretul, intitulat *La chambre bleu*, cu toate scăderile sale — vulgaritatea expresiei, excesul de decorativism — se bucură de aprecieri concrete: centrează panoul Valadon de la Muzeul național de Artă modernă, din Paris, — compune coperta monografiei semnată de Yves-Bonnat etc.

Planturoasă, adîncită într-o sofa albastră, cu țigara între buze, în combinezon și pantalon de pijama vărgați, Gigi dă impresia că așteaptă o anumită vizită. Aparatura decorativă, din plin desfășurată în acest portret, nu izbutește să atenueze aspectul comun al modelului.
Frumusețea sau grația modelelor feminine i-au fost, în general, indiferente, încît, în nud ca și în portret, apar adesea la Valadon anatomii și expresii care cu greu se pot încadra în concepția acelei epoci despre aceste genuri. Este suficient să privim „Baigneuses"-ele din 1909, ca să recunoaștem veridica caracterizare pe care Yves-Bonnat o face nudurilor Suzannei Valadon: „O umanitate frustă și greoaie, surprinsă în libertatea carnației și oferită într-o insolentă mărturisire de autenticitate".

Portretului din *Camera albastră* îi succed, la începutul anului 1924, portretele doamnelor Rivière și al cumnatei sale Germaine, căsătorită Eisenmann, căreia, ca să-i împlinească dorința lui Utter, îi dădea din cînd în cînd lecții de pictură. Un colecționar englez, Frank Wooster, venit să achiziționeze cîteva pînze de Utrillo și Valadon, a convenit cu Suzanne să-i facă portretul. La stadiul de schiță, comanditarul pretinzînd unele
 modificări de natură să-l avantajeze, Valadon

a renunţat la lucrare, neadmiţînd imixtiuni în ceea ce considera că ştie să facă.

Anul 1924 a fost fructuos în expoziţii, ale sale şi ale fiului său, în Paris cît şi în străinătate. Franţa, eliberată de spectrul războiului şi redevenită mare putere europeană, radiază pretutindeni valorile sale literare şi artistice. Galeriile îşi dispută pictorii cunoscuţi, consacraţi, — cartierul Montparnasse atrage hipnotic artiştii montmartrezi. Cele două renumite cafenele — Le Dôme şi La Rotonde — devin sediile permanente ale teoreticienilor şi practicienilor expresionişti, dadaişti şi suprarealişti. Este epoca înfloritoare a unor mari pictori străini care au intuit, în acel moment, că numai în Paris se pot dezvolta şi că numai Franţa îi poate consacra. Ruşii Chagall, Soutine şi Kandinsky, bulgarul Pascin, germanul Klee, italianul Severini, olandezul Van Dongen, japonezul Fujita, fără să aspire la şefie de curent sau de grup, exercită puternice influenţe personale asupra unor pictori francezi însetaţi de noutate şi entuziasmaţi de substratul spiritual al acestor sclipitoare talente. Unul cîte unul atelierele montmartreze emigrează pe malul stîng al Senei, cu excepţia cîtorva ai căror titulari s-au identificat cu cartierul, fac parte integrantă din istoria şi farmecul lui. Printre ei, inamovibila Valadon, pentru care casa sa n-a însemnat numai adăpostul din Impasse de Guelma sau din rue Cortot, ci întregul Montmartre — cu uliţe încîlcite, tenebroase, croite parcă anume pentru pîndă, cu căsoaie oarbe, stranii, aşa cum le-a zugrăvit Utrillo, cu cabarete intime, decente (în comparaţie cu cele de azi), cu scări care s-ar crede că urcă la cer, — oglindă retrospectivă în care Valadon o regăseşte aievea pe „teribila Suzanne". Fiecare colţ de stradă îi aminteşte nebuniile Mariei şi bravadele Suzannei, fiecare cabaret îi comemorează patimile îngropate, fiecare chip întîlnit îi este prieten cunoscut sau necunoscut. Montparnasse-ul era destinat pictorilor care lucrau pentru viitorul imediat, senzaţional, strălucit,—Valadon lucra deja pentru „apoteoza"

Scanned with OKEN Scanner

finală. Dealtfel, n-a aspirat niciodată să treacă dincolo de concepţia, pe care o considera evanghelie, a modului său de exprimare: neproblematic, direct, clar, aşa cum îi dicta ochiul, adresîndu-se cordial privitorului.

„APOTEOZA" FAMILIEI

Şi fiindcă ne-am permis vocabula „apoteoză", vom aminti banchetul organizat de Tabarant la *Maison Rose*, cu prilejul semnării de către Valadon în 1924, a unei importante convenţii cu titularul galeriei Bernheim, — sărbătorire onorată de prezenţa pictorilor Braque, Derain şi Pascin, a criticilor André Warnod şi Gustave Coquiot, a editorului de artă Bernouard, a fidelului Carco, — pentru a pomeni doar cîteva nume dintr-o caldă şi distinsă asistenţă. Acest moment festiv este conservat de o fotografie aflată în posesia Germainei Eisenmann, — după cum informează Yves-Bonnat.

Convenţiei cu Bernheim i-au urmat numeroase expoziţii Valadon şi Utrillo-Valadon, la Paris şi dincolo de graniţele Franţei. Dacă „bursa" Valadon se stabilizase oarecum la valori substanţiale, „bursa" lui Utrillo era în continuă ascensiune, *Biserica Saint-Severin*, de pildă, adjudecîndu-se, în 1924, la 50.000 de franci.

În plin succes, Valadon este obligată să-l reinterneze pe Utrillo în ospiciul din Ivry, agresivitatea lui nemaiputînd fi stăpînită domiciliar. Dar evadînd de la Ivry, Maurice este molestat şi grav rănit într-o încăierare cu poliţia provocată, evident, de el. Pentru convalescenţă, castelul Valadonilor era mai mult decît indicat. Flancat de cei doi paznici sezonieri, Utrillo este transportat la Saint-Bernard. În postura de artist genial, societatea avea obligaţia să-l tolereze şi chiar să-l apere, dar nu şi poliţia, care n-a avut niciodată o idee prea exactă despre artă şi despre gradele oficianţilor ei.

Acompaniindu-l, în scurtul sejur la castel, Valadon lucrează cîteva peisaje, iar revenită în rue Cortot răspunde afirmativ unor cunoștințe care se doreau portretizate de ea.

Dacă cei șaizeci de ani, pe care pictorița îi împlinește în 1925, deschid ciclul penibil al senectuții, în schimb îi oferă mulțumirea de a fi creat un mare artist, și orgoliul de a fi mama sa. Cît preț a plătit Valadon pentru gloria fiului ei, e greu de calculat. Unii l-au numit sacrificiu, alții — martiraj. Dar acest fiu trebuia ocrotit, în continuare, poate decenii încă, iar sănătatea Suzannei, care se șubrezise în ultimii ani, o împiedica să mai fie optimistă cu durata vieții sale. Valadon încercase, în cîteva rînduri, să-l însoare pe Maurice cu una dintre femeile tinere ce-i frecventau atelierul, în calitate de modele sau de simple ajutoare la menaj. Tentativele se dovediseră infructuoase, întrucît dacă banii lui Utrillo atrăgeau, nebunia și alcoolismul său nu puteau fi suportate decît de o femeie extrem de calculată, care nu l-ar fi privit decît ca pe o inepuizabilă mină de exploatat. Asemenea specimene nu trecuseră încă prin atelierul îngrijoratei mame. Timpul lucra împotriva intenției sale, determinînd-o, într-o zi, la o acțiune riscantă: propune modelului său preferat, tinerei și frumoasei Gaby — așa cum apare într-un portret din 1925, expresiv și superb desenat — să se căsătorească cu Maurice. Fetei îi era greu s-o refuze pe Valadon, care o trata ca pe o fiică adoptivă, iubită și și considerată, dar îi era imposibil, pe de altă parte, să-l accepte pe Maurice ca soț, cu toată gloria și banii ce-i cîștiga. Un asemenea mariaj de calcul, nu era ceea ce aștepta Gaby de la viață. A doua zi, fără explicații, Gaby pleca fără adresă din familia Valadon. Pierdere grea, dacă ne gîndim că Gaby o suplinea pe Valadon în toate micile mizerii ale menajului, că se acomodase traiului neobișnuit din rue Cortot, că știa să menajeze susceptibilitățile, capriciile, ciudățeniile „treimii“, — sarcini și situații care reclamau înțelegere, răbdare, tact, energie și devotament. Dispa-

Scanned with OKEN Scanner

riţia modelului „bun la toate“, pe de o parte, accesele mistico-turbulente ale lui Utrillo, pe de altă parte, o determină pe Valadon să-şi reia reşedinţa de vară la Saint-Bernard, înaintea venirii anotimpului. Maurice visează numai catedrale, se întreţine ore întregi cu statueta Jeannei d'Arc şi pretinde să fie botezat în religia catolică a Fecioarei din Orleans, ca şi a familiei sale, — operaţie care, la timpul său, a fost neglijată de bunica şi mama sa. Botezul, într-un cadru confidenţial, s-a oficiat într-o biserică din oraşul Lyon. Întors la Saint-Bernard şi înarmat cu cîteva cărţi de rugăciuni cumpărate de mama sa, Utrillo apare în biserica satului, unde tulbură slujbele prin atitudini exagerate şi invective adresate enoriaşilor care încercau să-i împiedice elanul. Datorită generozităţii sale, Valadon calmează atmosfera cătunului, inclusiv revolta pastorului, obligîndu-şi fiul să-şi organizeze rugăciunile şi efuziunile în incinta castelului.

Din Paris, Utter depeşează bucuros că Utrillo figurează în expoziţia *Cincizeci ani de pictură franceză* şi că în editura E. Frapié a apărut albumul *Maurice Utrillo, pictor şi litograf*, — veşti care se difuzează şi printre micii agricultori bernardini, dar care nu sînt de natură să le trezească vreun sentiment de mîndrie locală. Bunii ţărani nu acordau prea multă stimă nici pictorilor normali în trecere pe la ei, necum unui pictor nebun! — „Eu nebun?“ se apăra, ţipînd din răsputeri, Utrillo, cînd era încolţit pentru ceea ce comisese. — „Alcoolic, da! Dar nebun, niciodată!“ Declaraţie rostită disperat, cu convingere, dar care, din păcate, nu corespundea adevărului decît pe jumătate. Numai nefericita Valadon era convinsă de adevărul ei integral. Nu ripostase ea oare, de atîtea ori: „Dacă fiul meu ar fi nebun, cum ar putea face o pictură lăudată de toţi cunoscătorii de artă şi căutată de toţi marii colecţionari din lume?“ Valadon ignora însă că şi alţi nebuni, acţionînd liber cu aparenţă de luciditate, au creat *opere*, lucrări geniale. Dar, pictori sau nebuni, Valadonii erau proprietarii castelului, iar această

noțiune, pentru conservatorismul țăranului francez, implica un respect datorat.

Sigură de sine, indiferentă față de părerile altora, Valadon nu se emoționa cînd expozițiile sale erau „discutate" sau elogiate. Totuși, aprecieri superlative ca acelea, exprimate de unii critici parizieni cu prilejul unei importante manifestări de „Artă Contemporană" („vedeta expoziției", „cap de coloană", „regina artiștilor de același sex cu ea"), i-au produs o reală bucurie care, între prieteni, a fost onorată „à la Valadon". Nu este întîmplător faptul că în naturile moarte, ulterioare acestei expoziții și celor două personale de la galeriile Bernheim și Weill, apar sticle de șampanie și alte nobile bunătăți. Valadon sărbătorea, și în acest fel, triumful picturii sale. De la banchet au lipsit doar doi vechi prieteni: Utrillo și Utter.

Anul 1927 reeditează succesul obținut la „Arta Contemporană" prin expoziția retrospectivă de la galeria Berthe Weill. În afara unui impresionant număr de pînze aparținînd genurilor ce-i caracterizează pictura, artista expune și un *Autoportret* datat din acest an. Dacă cu patru ani înainte Valadon își exhibase sînii, rămași tineri, într-un autoportret privit de unii ca o cutezanță, acum decența îi reduce decolteul și doar coafura „à la garçonne" pune o notă juvenilă pe figura sa. În ciuda liniilor puternice ce-i conturează chipul și mai ales gîtul, expresia ochilor triști transmit impresia de oboseală psihică, dar nu și de renunțare fizică. „O revăd după ce împlinise șaizeci de ani, — scrie George Besson într-o cronică din 1959: mobilitatea chipului său răvășit, cu gura dezabuzată, acompania gesticulația mîinilor descărnate, gata să zgîrîe... o pisică furioasă care putea deveni supusă și calină. Totul în acest chip înfocat, vibrant, în frenezia gestului, țipetele disperate, amenințările întretăiate de accese de blîndețe mieroasă cu neprevăzute întoarceri înflăcărate, — totul exprima dragoste de viață, dragostea Suzannei Valadon toată femeie și pictor. Și ce pictor!"

Scanned with OKEN Scanner

Autoportretul din 1927 este ciudat construit. Imaginea reflectată de oglindă este restituită oglinzii, ea apărînd încadrată de rama îngustă a acesteia. O fructieră cu cîteva mere, aflată între figură și oglindă, pierzîndu-și distanța intermediară, se lipește de umărul personajului, maschează linia umărului și, prin aceasta, dezechilibrează bustul. Rochia, excesiv și inestetic ornamentată, o suprafață ilizibilă reprezentînd o treime din cadru, plasată la baza acestuia, un fundal de draperii puternic contrastante, strică în loc să susțină portretul. Degajînd figura de tot acest balast, obținem un splendid portret exprimat laconic în trăsături virile, captivant prin sentimentul ce transmite și din care reiese, odată mai mult, că Valadon gîndea profund figura, dar nu în aceași măsură decorul, — considera desenul o virtute, dar nu în aceași măsură culoarea.

Dacă Valadon n-a reușit, decît rar, să rezolve decorul în portrete și nuduri, aceasta se datorește valorii scăzute ce i-o acorda în contextul lucrării. Portretele sau nudurile sînt văzute într-un decor cu aceleași mobile vechi, cu aceleași draperii contrastante, cu aceeiași țesătură devenită insuportabilă prin repetare, sub aceeași lumină neutră incapabilă să transfigureze imaginea. Într-un asemenea decor este plasat și *Nudul șezînd*, datat 1927, pentru care a pozat nepoata sa, piesă în care accentul cade exclusiv pe desen. Considerăm tabloul numai sub acest aspect, întrucît în nici o altă lucrare decorul nu apare mai agresiv și de un gust mai dubios. Poziția ingrată în care pozează n-a permis modelului să-și pună în vloare tinerețea și frumusețea formelor; cu capul strîmb, cu torsul tasat, spatele formează o cocoașă, iar abdomenul cîteva cute dizgrațioase. Formele sînt remarcabil redate, dar ansamblul lor șochează fără să seducă. Asemenea poziții, care penalizează, apar adesea în nudurile Suzannei Valadon, făcînd să se nască întrebarea dacă artista le-a impus, pentru ciudățenia lor, sau le-a acceptat ca regizări ale întîmplării.

Scanned with OKEN Scanner

O altă întrebare, în altă ordine de idei, este dacă Valadon a putut să se obiectivizeze în privința valorii picturii lui Utrillo, dacă și ea, ca Modigliani, considera că arta lui Utrillo este o artă de copil bătrîn ajuns la o anumită tehnică, sau o viziune unică asupra peisajului citadin, dictată de o predispoziție genială, a cărei descoperire a făcut-o ea? Incomparabil caracterizează Modigliani pictura prietenului și admiratorului său: „Arta lui Maurice nu e populară: este o artă de copil. Un caz unic. Are mereu zece ani. Copiii încetează să mai fie pictori înainte de doisprezece ani, în vreme ce Maurice, care nu va avea niciodată mai mult de zece ani, ajunge totuși la un soi de meșteșug." O artistă care vede lumea cu un ochi realist, cum se poate împăca oare cu mogîldețele care circulă în peisajele lui Utrillo? Este firesc ca Valadon să cultive renumele de care să se bucure pictura fiului ei, dar întrebarea ce rămîne fără răspuns e dacă artista, care nu acceptase niciodată în pictura sa să depășească limitele fidelității, avea capacitatea emoțional-estetică să le încalce pentru arta lui Utrillo, cu alte cuvinte să o admire sincer, sau dacă nu se încadra, pro causa, în corul acelora ce aflau geniu în fiecare peisaj semnat Maurice Utrillo V.?

Vara lui 1927 o petrece Valadon în mica localitate Chatillon d'Azergue, cu case presărate pe o colină dominată de ruina impunătoare a unui castel medieval. Suzanne lucrează peisaje, unele panoramice privite din josul colinei, în care nici detaliile nesemnificative — gherete, anexe de gospodărie — nu sînt eliminate dintr-un mozaic alcătuit din construcții, vegetație, teren, drumuri de acces. Un asemenea peisaj, cu conținut exhaustiv, aparține picturii numită astăzi „documentaristă". Coloritul, oricît de viu, nu reușește să atenueze impresia de „vedere din..." pe care o lasă arhitectura monotonă etajată pînă sub zidurile castelului. Valadon pare obosită de activitatea susținută în ultima vreme la Paris, la care se mai adaugă uzura nervoasă provocată de grijile familiei, lupta pentru sănătate și impotriva

Scanned with OKEN Scanner

renunțării. Ea nu este croită din stofa sfintei Margareta din Cortona care, în plină tinerețe și frumusețe, și-a mutilat chipul ca să nu mai fie dorită. Dimpotrivă, Valadon va stoarce lămîia pînă la ultima picătură de zeamă. Nu degeaba i s-a lipit de prenume un adjectiv obișnuit doar la unii cu sînge albastru.

Toamna o readuce în metropolă, îl revede pe Maurice, pleacă împreună la Saint-Bernard unde se află deja Utter. Cei patruzeci de ani trecuți, miile de nopți albe, au modificat mult din chipul și silueta „frumosului blond de pe Colină".

Utter se preocupă de vînătoare și pescuit. În acest fel, contactul cu Valadon, ca și la Paris în ultima vreme, se reduce la minimum: se întîlnesc la prînz, la cină, și se despart după cafea. Chiar dacă n-ar exista marea diferență de vîrstă în avantajul lui Utter, obișnuința, în cei aproape douăzeci de ani ce s-au scurs de la „lovitura de trăsnet"' trebuia, inevitabil, să transforme pasiunea în prietenie. Dar această prietenie exista oare realmente, sau este travestiul în care se complace teama de a nu lua viața de la început? Vremea marilor decizii, din parte-i, trecuse; pentru deciziile mărunte însă, timpul nu este încă pierdut. Există amoruri ce pot fi reluate; nu sînt excluse nici altele noi. Deasupra acestor eventuale inițiative, atîrnă însă ca o amenințare damoclesiană situația precară a viitorului existenței lui Maurice. Cele două calități funciare — alcoolismul și nebunia — nu-l prezintă prea ademenitor. Și totuși, Valadon trebuie să realizeze, pentru Maurice, acest mariaj protector. În așteptare, Utrillo frecventează activ vechile cunoștințe de pe Colină, Valadon întîrzie adesea la „Vache enragée", credincioasă cabaretelor din cartierul său, Utter a renunțat la Place Pigalle pentru localurile de pe malul stîng al Senei, tabăra noilor iconoclaști. O ironie a soartei a făcut ca piața atîtor localuri de noapte, a petrecăreților din lumea întreagă, veniți la Paris, să poarte numele unui sculptor — Jean-Baptiste Pigalle — care a devenit ilustru prin

două monumente funerare: maosoleul mareșalului de Saxa și sarcofagul mareșalului de Harcourt.

Nori prevestitori de furtună se adună deasupra cuibului familiei Valadon. Utter s-a hotărît să se apuce, în mod serios, de pictură convins fiind, că îi va egala, dacă nu îi va întrece, pe cei doi Valadoni. Pictura ajunsese o afacere prea bună ca să se rezume numai la comisionul ce și-l reținea, cu de la sine apreciere, din vînzarea pînzelor lui Maurice. Pentru tardiva sa intenție artistică, Utter pretindea Suzannei niște condițiuni care nu mai cadrau, nici pe departe, cu indiferența consimțită reciproc ca un modus vivendi. Valadon dispunea de bani pe care Utter nu reușea să și-i însușească. De aici, dispute, reproșuri, cuvinte tari. Pentru ca totuși deznodămîntul să nu apară scandalos, Valadon se claustrează în atelierul său, sau cînd Parisul n-o reține, ia drumul Saint-Bernardului. Același drum îl ia și Utter, singur sau în companie, de îndată ce Valadon este reținută în metropolă sau pleacă aiurea în căutare de peisaj. Un du-te-vino se stabilește între Paris și Saint-Bernard, spre încîntarea lui Utrillo care poate evolua liber și nestingherit din cîrciumă în cabaret, din seară pînă în zori, cu buzunarele doldora de bani. Versatilul Utter uitase că puținul ce era el se datora exclusiv Suzannei Valadon, pe care dacă n-ar fi întîlnit-o ar fi rămas probabil minusculul salariat al substațiunii electrice din Montmartre, pictor amator în orele libere. Recunoștința adesea incomodează, iar Utter nu era omul care să mai privească în trecut.

Către sfîrșitul anului 1928, tensiunea dintre soți a atins un nivel exploziv: o explicație de natură competitiv artistică, de astă dată, se soldează cu masacrul unor pînze ale Suzannei, victime ale „talentului“ ultragiat și furiei demențiale ale lui Utter. Îngrozită de amploarea accesului, Valadon se strecoară ca o umbră în apartamentul unor prieteni, de la etaj. În așteptare mută, cu fruntea lipită de fereastră, Valadon aude, după cîtva timp, cheia lui Utter închizînd poarta, și pași care se îndepărtau în noapte. Coborînd în atelier,

Scanned with OKEN Scanner

zărește un bilet cu scris nervos: „... m-am săturat de scene, de dezordine, m-am săturat să-ți suport hachițele și monstroasele fantezii ale lui Maurice. La trei ani după ce ne-am întîlnit, eram comparat cu Van Gogh. Acum nu mai sînt decît *soțul Suzannei Valadon!* Am nevoie de liniște, de odihnă. Mă retrag la Saint-Bernard. Cel puțin acolo voi putea lucra, voi putea arăta de ce sînt în stare dacă mi se dă pace!"[1] Penibilă tentativă de a nu ajunge la ruptura definitivă, în urma căreia n-ar mai fi avut ce căuta nici la Saint-Bernard. Dorința „de odihnă" exprimată ca un deziderat disperat, apare ridicolă la un bărbat care, mai mult sau mai puțin, nu făcea altceva decît să se odihnească de aproape două decenii, de cînd o cunoscuse pe Valadon. Lăsînd la o parte lăudăroșenia, biletul conține, printr-o scăpare, un mare adevăr: „la trei ani după ce ne-am întîlnit eram comparat cu Van Gogh". Nu înainte de a o fi întîlnit pe Valadon, și nici imediat după, ci abia după trei ani era comparat cu Van Gogh! Chiar dacă comparația cu Van Gogh este fantezistă, ceea ce se cuvine reținut este ajutorul pe care generoasa Valadon i l-a acordat în așa măsură, trei ani de-a rîndul, încît nu i s-a părut o enormitate să fie comparat cu inegalabilul olandez.

Consecvent cu sprijinul anterior acordat Valadonilor și interesat pentru renumele ținutului său, Edouard Herriot obține, în 1928, pentru Utrillo „Legiunea de Onoare", ordin instituit în 1802 de Napoleon Bonaparte pentru răsplătirea serviciilor militare sau civile. Înalta distincție, înmînată în prezența mamei sale la Saint-Bernard, n-a emoționat-o decît pe Valadon, Utrillo fiind chiar nemulțumit că nu i s-a decernat panglica violetă, adică decorația „Palmes académiques" în locul rozetei roșii, pe care totuși o va purta la butoniera sacoului său, în principal pentru informarea poliției, chemată să intervină pentru și să respecte pe posesorul unui asemenea ordin.

[1] Anne Manson *op. cit.*

Scanned with OKEN Scanner

Tot în 1928, rapsodul Montmartre-ului și prietenul Valadonilor, Francis Carco dedică Suzannei volumul *La légende et la vie d'Utrillo*, apărut în editura Bernard Grasset, narațiune colorată, de autentică atmosferă și în care, ca întotdeauna, pledează cu convingere pentru Utrillo-omul, încercînd să-l explice. O egală bucurie, dacă nu poate și mai mare, i-a produs Suzannei monografia pe care i-a consacrat-o un anume Adolphe Bassler, personaj original, autor ocazional. Presupunem că legătura, mai veche, dintre Valadon și Bassler a făcut-o amicul lor comun, Max Jacob. Adolphe Bassler, descendent al unei familii de rabini și hangii cracovieni, era „o figură" a lumii artistice montparnassiene. Apariția lui la „Rotonde" isca dezbateri pasionante pe chestiuni de artă, încheiate întotdeauna cu strălucitele sale perorații fundamentate pe un remarcabil simț estetic și o pătrunzătoare analiză. Concomitent cu apariția monografiei, Bernheim organizează cîteva expoziții Valadon, în cîteva mari centre europene. Același Bernheim insistă, în interesul comun, ca Valadonii să abandoneze locuința din rue Cortot, devenită improprie pentru ascendența continuă a picturii lor. Tentantă sub multe raporturi, propunerea lui Bernheim de a se muta într-o mică vilă cochetă din avenue Junot, cu încăperi mai spațioase și fără patină seculară, prezenta pentru Valadon greutatea de a se despărți de niște ziduri înăuntrul cărora se petrecuseră cei mai pasionanți ani ai vieții sale: ani de luptă cu soarta, cu societatea, cu dragostea, cu exigențele artei căreia i se consacrase. Argumentul că operele sale și ale lui Utrillo reclamau un alt cadru decît cel modest și vetust oferit de locuința din rue Cortot, o decide să cumpere, pe numele lui Maurice, vila din avenue Junot. Și cu „calabalîcul" său și al lui Utrillo, cum se exprimă Anne Manson, Suzanne se instalează în noua locuință, care avea să-i fie și ultima. Vila era o construcție de dată recentă întrucît însăși strada, care purta numele unui fost aghiotant al lui Bonaparte, a fost tăiată după expoziția internațională de la 1900, pe locul

Scanned with OKEN Scanner

„maquis"-ului de odinioară, care se întindea de la Moulin de la Galette pînă la actuala rue Caulaincourt.

Golul generației sale se mărește an de an: după dispariția pictorilor, se duc și modelele. Cele două favorite ale lui Toulouse-Lautrec, la Goulue și Grille d'Égout, căzute în anonimat și dizgrație, vestigii ale Moulin-Rouge-ului „de la belle époque", se liniștesc definitiv după o existență trepidantă și complicată. Valadon le cunoscuse fără să și le apropie, totuși moartea lor o impresionează: cercul Toulouse, din care și ea făcuse parte, se micșorase într-atît, încît se întreba îngrozită dacă nu cumva a rămas unica supraviețuitoare. Lumea lui Toulouse, întrucîtva și lumea Suzannei, nu mai poate fi întîlnită decît în ramele tablourilor sale. În 1929, muzeul parizian Luxemburg își augmentează panoul Toulouse-Lautrec cu un fragment din decorația pictată în 1895 de genialul interpret al demi-mondului parizian pentru baraca în care se produsese eleganta și supla dansatoare La Goulue.[1] Din inițiativa unor proaspeți admiratori, ia naștere, în acest an, o „societate" a prietenilor lui Toulouse. Valadon se îndoiește de oportunitatea unei asemenea societăți: opera lui Toulouse nu are nevoie de suporteri, ea urcă de la sine în stima și prețuirea cunoscătorilor. Cît privește „prietenii", Toulouse nu i-a avut nici în viață — spune Valadon —, cum să-i aibă atunci după moarte? Prietenele lui Toulouse, poate ... dar prietenii..."

O expoziție Utrillo de catedrale și biserici, deschisă la Bruxelles, din cele nouă expoziții plimbate, în acest singur an, din Anglia pînă în Japonia, determină pe bancherul belgian Robert Pauwels și pe soția sa să-l caute pe pictor la Paris. Lucie Pauwels își imagina că îi este confrate, iar bancherul făcea, din cînd în cînd, și investiții în acțiuni plastice în urcare. Valadon, acostată pe stradă de soții Pauwels, a fost rugată să le

[1] Alte două mari fragmente pictate de Toulouse-Lautrec pentru această baracă, înfățișînd-o pe dansatoare în două compoziții, se află la muzeul Luvru.

Scanned with OKEN Scanner

înlesnească întrevederea cu Utrillo, pictorul lor adorat, căruia, în acest moment, i se aranja atelierul în noua locuință. Întîlnirea oarecum firească dintre cei doi Pauwels și cei doi Valadon s-a desfășurat în climatul de banalitate a celor ce n-au nimic comun să-și comunice. După plecarea soților Pauwels, Maurice, care pînă la 45 de ani nu manifestase niciodată vreo intenție matrimonială cunoscîndu-i-se doar o pasiune călduță și repede trecătoare pentru circiumărița montmartreză Marie Vizier și cîteva afrodite culese de pe stradă, s-a adresat insistent mamei sale: „găsește-mi o soție ca doamna Pauwels!“, — cerere care, cu drept cuvînt, a uimit-o pe Valadon. Se pare că doamna Pauwels își alesese pe cel de al doilea viitor soț înainte chiar de a-l cunoaște. Cele două cupluri se împrieteniră, întîlnindu-se aparent cordial ori de cîte ori soții Pauwels veneau la Paris. Lucie Pauwels va declara după cîțiva ani: „De fiecare dată îmi dădeam seama cît de fermecat era Utrillo de grația și frumusețea mea.“ Dacă comparăm declarația cu portretul Luciei lucrat de Valadon în acei ani, nu aflăm urmă de grație sau de frumusețe, ci, dimpotrivă, un chip cu trăsături lipsite de feminitate, plantat pe un bust masiv, greoi, proeminent. Un guler larg deschis, ce delimitează decolteul, contrastul puternic dintre tonurile slabe și cele tari provoacă aspectul clovnesc al personajului. Oricîtă maliție i-am atribui artistei în cazul acestui portret, ținînd seama și de un anumit procent de diformare cu care își trata unele modele, nu putem accepta totuși aprecierele seducătoare ale Luciei Pauwels privind persoana sa. Dar, comparativ cu siluetele femeilor ce circulau în perioada „animată“, ca s-o numim astfel, a peisajelor lui Utrillo, Lucie Pauwels avea toate șansele să fie văzută de admiratorul ei ca fiind, cel puțin, „grațioasă“. Deocamdată, „idila“ se concretiza în niște pînze ale ambilor Valadoni care, remunerate amical, imigrau la Bruxelles.

O femeie iubită în viața lui Maurice este ceea ce nu avea dreptul să spere, sau să creadă, Valadon. O femeie tînără, vrednică, devotată, care s-o înlo-

Scanned with OKEN Scanner

cuiască după moarte în viaţa lui Maurice, este ceea ce căuta insistent Valadon. Lucie Pauwels nu era nici liberă, nici prea tînără — avea cam vîrsta lui Maurice — şi nu satisfăcea nici pretenţia minimală de a fi un cap simpatic. Maurice se complăcea maşinal în ceea ce credea el că este o sinceră prietenie, fără forţa de a imagina un plan de perspectivă. Iar menajul din avenue Junot mergea mai departe ca şi cînd nimic nu s-ar fi pregătit în culise. Un relativ şi efemer calm se aşternuse în vila din avenue Junot. Atîta vreme cît artistul îşi mai poate ţine unealta în mînă, existenţa sa are un suport trainic care îl menţine şi îl justifică faţă de sine. Valadon se afla într-o asemenea situaţie, iar atunci cînd rămînea în doi cu pictura, niciodată n-a simţit că e singură. Dealtfel, Valadon în întreaga sa viaţă n-a rămas singură decît arareori, sau atunci cînd şi-a dorit acest lucru.

În acest ultim deceniu al creaţiei sale, Valadon, răspunzînd preferinţelor unui public mai mult sau mai puţin cunoscător, a pictat multe pînze cu nuduri, unele compuse din două persoane. O asemenea pînză, aleasă de François Fosca să ilustreze capitolul Valadon într-un volum antologic asupra picturii franceze din primele decenii ale secolului XX, reprezintă punctul terminus al acestui gen în creaţia sa, exprimă forţa şi siguranţa de care dispunea linia sa, dovedeşte bogatele resurse orchestrale folosite în dispunerea compoziţională a elementelor. Concepute cu forme pline, dure, atletice, cele două nuduri — unul aşezat frontal pe o bancă acoperită de o ţesătură, altul văzut vertical din spate — sînt plasate într-o vegetaţie la malul unei ape presupuse. Ineditul compunerii, vivacitatea tonurilor dar, mai ales, rezonanţa ductului, l-a determinat pe Fosca să considere aceste *Baigneuses-e* ca fiind concludente pentru opera Suzannei Valadon. Se poate spune că Valadon privea nudurile cu ochii unui bărbat lipsit de senzualitate. Nici urmă de feminitate în pictura sa de toate genurile, inclusiv florile pe care le adora. „Matisse şi Dufy sînt pictori feminini —

Scanned with OKEN Scanner

spunea pictorița suprarealistă Andrée Pollier —, iar Marie Laurencin le poate da mîna. Dimpotrivă, Suzanne Valadon este un creier în mișcare, o forță a naturii."[1] În nuduri, Valadon urmărea plasticul în sine, masivitatea formei, amploarea volumelor, și nu viciul în expresie sau indecența în poziție. Nu picta femei complexate, morbide, languroase, provocatoare, ci trupuri cu carnație tînără, robustă, sănătoasă. Modelele sale nu dormeau ziua ca să petreacă noaptea, ci dormeau noaptea ca să se îngrijească ziua și de menajul familiei Valadon care, prin implicațiile lui multiple, nu era lipsit de complicații.

Într-o epocă confruntată cu răsunătoare revoluții ivite în împărăția artelor, a artelor plastice în special, poziția picturii realist tradiționale a Suzannei Valadon devenea, din an în an, mai vulnerabilă, cu toată simpatia arătată de, ceea ce exagerat numim, marele public. Stelele de primă mărime — impresioniști, postimpresioniști, foviști, poantiliști etc. — strălucesc puternic pe firmamentul sălilor de licitații, operele lor fiind disputate pasionat de muzee și mari colecționari, dar pictura modernistă, schizmele cubismului ajuns „clasic", cîștigă teren cu fiecare nouă manifestare spectaculoasă, susținută de o presă care, de cele mai adesea ori, laudă din teama de a nu fi etichetată ca învechită, anchilozată, inaptă, de către un front care avansează puternic și care a determinat inaugurarea, în 1929, a Muzeului de Artă modernă din New York. „Valadon, ca și fiul ei, cum spune Jean Bouret — au înțeles că în pictură nu rezistă *modele*, ci numai *modul* de expresie care creează artistul și arta sa, dincolo de timp și de obișnuințe, dincolo de clasamente, de palmaresuri și de reputații." „Cînd ai personalitate — spunea Carco — nu te ții de modă, și îi lași pe incapabili să se agațe de seducțiile modei. Facilitatea, trucul, cîștigul cu orice preț și *combinația* n-au tentat-o pe Valadon niciodată."

[1] *Combat*, 15. II., 1965

Scanned with OKEN Scanner

Din 1930, existența Suzannei Valadon, fără să devină monotonă, se desfășoară între nudurile pariziene și naturile moarte Saint-Bernardine. Peisajul o preocupă într-o măsură mai mică. Valadon petrece multe luni ale anului 1930 la castelul familiei, în compania indiferentă a lui Utter și aceea exagerat sentimentală a lui Utrillo. Două decenii au fost de ajuns ca datele relațiilor dinăuntrul „treimii" să se schimbe fundamental.

La Saint-Bernard, ca totdeauna și cu excepția cîrciumii lui Bibet, Utrillo nu se simte bine și la largul său. Peisajul din Saint-Bernard nu-i spune nimic și, ca să facă totuși ceva, pictează panorame ale localității, o temă cu variații, după o carte poștală ilustrată găsită la dugheana din sat. Utter, în schimb, se dovedește extrem de productiv: iepurii, fazanii și rațele sălbatice vînate zilnic, pozează, din nou, pentru naturile moarte ale Suzannei, înainte de a fi rafinat preparate de iscusința noii menajere pariziene care îi însoțește la reședința senioralã.

Într-un decor sumar, cu pardoseală din plăci hexagonale și planuri decupate, pozează, în prim plan central și pe toată înălțimea cadrului, un scaun de bucătărie pe care zace o rață cu forme moi, grele, îmbrăcate în coloritul rece al tonurilor naturale. În această „natură" realmente moartă artista a simțit nevoia unui accent puternic dominant, care să spargă greutatea unui decor cu suprafețe geometrice, apelînd la luminozitatea unui șervet aruncat, ca din întîmplare, pe speteaza scaunului. Adăugat oarecum economiei compoziționale, șervetul schimbă tonusul imaginii, făcînd — prin dimensiune, mișcare și colorit — să trăiască expresiv toate elementele naturii moarte. Păstrînd proporțiile, este ceea ce a izbutit, la superlativ, Van Gogh cu formidabilul său portret de scaun. Atracția pe care o exercită această natură moartă se datorește, în egală măsură, amplasării și monumentalității scaunului, coloritului sugestiv și cu măiestrie nuanțat al penajului păsării. S-ar putea obiecta tabloului doar o ușoară abatere de la rigorile perspectivei, simțită

Scanned with OKEN Scanner

mai ales în geometria pardoselii, dar care nu impietează asupra soliditătii și elocvenței compunerii. Se remarcă în aceste naturi moarte cu vînat, ca și în buchetele de flori concomitente ca realizare, o simplificare a decorativului în avantajul unei afirmări directe, clare, expresie patetică, prin simplitatea ei, a unui limbaj izvorît din contactul permanent și intim cu realitatea.

Soluția accentului luminos, prin introducerea unui mare șervet alb, va fi utilizată de Valadon în multe pînze din această epocă, fie că pe șervet va așeza un fazan (*Mere, iepure și fazan*, 1930), fie că șervetul va atîrna de pe marginea unei măsuțe rotunde de grădină, de pe care se uită, atent la pictoriță, *Motanul din Saint-Bernard* (1932). Să se datoreze oare prezența suprafețelor albe sugestiei naturilor moarte, de predilecție cu mere, pictate de Cézanne, în care fața de masă sau șervetul alb sînt aproape nelipsite? Transferul datelor din realitatea imediată, Valadon îl realizează printr-un grafism generos, cu o declarată pasiune pentru formă, într-un colorit selectat din tonurile oferite de natură, solid ca intensitate a pigmentului, suculent ca picturalitate.

Urmărindu-i cu admirație și interes producția artistică, Edouard Herriot prefațează catalogul expoziției Suzanne Valadon din 1931, deschisă la galeria „Aux Portiques", ca și catalogul expoziției retrospective din 1932, de la galeria Georges Petit. Ilustrul om politic,care în 1933 ocupă fotoliul primului ministru al Franței, reproduce, în catalogul din 1931, cîteva declarații din convorbirile avute cu Valadon, printre care una ce ilustrează o latură constantă a concepției sale în materie de portret: „Pictez oamenii ca să învăț să-i cunosc..."

Ca un omagiu adus naturii, Valadon pictează o suită de flori, pe care, adesea, nu izbutește să le absolve de tentația unui „environement" barochizant. *Lăcrămioarele*, de pildă, datate 1931, alăturate unei jumătăți de fructieră proiectată pe o cutie rotundă, se înalță dintr-un potir abracadabrant, cu dantelatură laterală, cu volute, pal-

Scanned with OKEN Scanner

mete şi medalioane, făcînd ca florile să se ascundă în spatele unor frunze ţepene şi înalte. Cu toată centrarea amplasării, ceea ce domină este potirul de porţelan alb, şi nu *Lăcrămioarele* ce se ivesc din el. O mixtură şi mai ciudată o oferă *Tulipele* pictate tot atunci: petalele florilor se amestecă cu florile draperiei din imediata lor apropiere, vaza ornamentată cu viţă şi ciorchini se îneacă într-un imbroglio de linii acuzate şi pete de culoare. Această „volte face" intervenită în simplificarea de care am vorbit mai sus, această revenire la un rol prea important acordat elementelor secundare în contextul compoziţional, este inexplicabilă, cu atît mai mult cu cît ea a fost trecătoare în ultima epocă de creaţie a artistei.

Printr-un dublu portret, Valadon reia o veche temă de gen a picturii sale: o femeie în vîrstă dînd un ajutor neobişnuit unei adolescente. Ne amintim de bătrîna Madeleine care, în 1896, usca cu ştergarul trupul Rozaliei abia ieşit din scăldătoare; de aceeaşi Madeleine care, în 1913, pieptăna o adolescentă nudă, aşezată frontal pe un imens fotoliu; de nepoata Suzannei care, în 1921, repeta pe propria sa fiică operaţia făcută de Madeleine în 1896, — pentru a aminti doar cîteva asemenea compoziţii, despre care am vorbit la timpul lor. Asociaţia vîrstelor extreme se pare că era simpatizată de Valadon, judecînd după numărul pînzelor dedicate acestui decalaj de stare civilă. În compoziţia de gen din 1931, intitulată „Portret", femeia vîrstnică încalţă o fetiţă care bănuim că era o strănepotă a artistei. Spre deosebire de celelalte scene de acest gen, subiectul acesteia apare oarecum forţat, întrucît nimic n-o împiedică pe fetiţa în pragul adolescenţei, să se încalţe fără ajutorul femeii în vîrstă. Valadon a fost sedusă de racursiurile poziţiilor juxtapuse şi, mai ales, de cele cîteva unghiuri drepte descrise de contururile personajelor aşezate pe pernele moi ale unei canapele. Femeia pare preocupată de acţiunea ce întreprinde; în schimb adolescenta, aşezată ingrat, contorsionat, cu capul şi torsul căzute în faţă, cu privirea fixată ca spre un obiec-

Scanned with OKEN Scanner

tiv fotografic, nu susține, mișcarea femeii. O draperie greoaie și sucită, care atîrnă în spatele celor două personaje, o ferestruică în patru ochiuri fixată deasupra capului femeii, încarcă compoziția inutil și inestetic. Handicapate de decor, portretele trăiesc însă prin rezolvarea fericită a unei ecuații grafice condiționată de termenii unor paralele: capetele ambelor portrete se supun aceluiași unghi de înclinare, liniile mîinilor și picioarelor suscită o marcată cadență, corespunzînd unei disciplinate organizări a imaginii. Epurat de decor, *Portretul*, de fapt dublul portret, s-ar înscrie printre operele remarcabile ale genului din această perioadă, cu deosebire prin calitățile grafice, superioare celor cromatice, și ele îndeajuns de captivante prin substanța lor stenică cu accente virile.

În anul următor, Valadon își petrece majoritatea timpului la Saint-Bernard. Simțea, mai mult ca altădată, nevoia liniștii? O mai tenta apropierea de Utter, care locuia acum multe luni din an la castel? Încerca să-l mai întinerească pe Utrillo care, în pragul unei jumătăți de secol, manifesta vizibile simptome de oboseală? Sau poate numai simpla dorință de a picta într-un spațiu frecventat exclusiv de cei interesați, nu și de inoportuni — cum se întîmpla adesea și inevitabil în atelierele montmartreze? Castelul din Saint-Bernard se poate transforma oricînd într-un ideal refugiu din calea unei civilizații progresiv acaparantă și zgomotoasă. Valadon se mișcă în voie în proprietatea familiei, dar nu uită că fără inițiativa și chibzuința lui Utter, cu toți banii cîștigați de ea și Utrillo, n-ar fi ajuns niciodată în posesia acestui castel din vechea țară a Burgunzilor și a unei vile în inima Montmartre-ului. Față de generozitatea Suzannei, pe care unii au numit-o risipă, nu interesa modul în care au fost achiziționate cele două proprietăți, ci faptul că ele existau ca atare și că, după dispariția artistei, puteau oferi un adăpost confortabil bătrîneții fiului său. Ceea ce, din păcate, nu s-a întîmplat.

Sejurul îndelungat la castel a obligat-o pe Valadon să lucreze și în genul ei preferat, în măsura

Scanned with OKEN Scanner

posibilităților rurale. Și anterior anului 1932, Valadon apelase la cîteva fete și femei tinere din cătun să-i pozeze, vara, pentru nuduri, în *plein air*. În primul an, propunerea n-a fost primită decît în urma unor insistente pledoarii, susținute de reproducerile unor nuduri apărute în monografii, reviste și cataloage, — localnicii situîndu-se pe poziția unei mentalități care excludea asemenea exhibiții ce, prin însăși publicitatea lor, erau jenante. Apărîndu-și arta și genul în care obținuse cele mai răsunătoare succese, Valadon a reușit pînă la urmă să convingă că zugrăvirea frumuseții corpului omenesc liber de orice atribut convențional, de orice paravan vestimentar situat între el și semeni, nu poate fi decît un imn, un elogiu adresat naturii, și nu o indecență sau un atentat la respectabilele cutume morale. Cu timiditate și rezervă, cum e firesc, au pășit primele modele rurale, — cu obișnuință și chiar degajare au răspuns ultimele, pictate în jurul anului 30. *Nudul tolănit* pe un postament de stîncă, acoperit cu o țesătură, este tradus printr-o lungire a torsului și, în continuare, a picioarelor, mai ales a piciorului drept, întindere care provoacă aspectul neverosimil al proporțiilor, o exagerare nejustificată. Pornită din umărul drept al modelului, linia orizontală a siluetei pare interminabilă! Prin asociație ne gîndim la unele portrete de tinere țărănci, pictate de Nicolae Grigorescu, în care extinderea corpului elegantă în sine, lasă impresia de exagerare.

Într-un peisaj la fel de eterogen și neorganizat ca acel din *Nud tolănit*, *Hamacul*, din 1932, aduce în centrul cadrului o adolescentă care, culcată pe spate, lasă să-i atîrne un picior din hamac. Și în aceste pînze Valadon apare preocupată de rezolvarea unor racursiuri dificile sau, uneori, îndrăznețe, fără intenția de a atribui subiectului o notă de frivolitate, — așa cum s-ar putea crede privind poziția gambelor sau a mîinii stîngi la adolescenta din hamac. Vizibil sau ascuns, sexul nu apare afișat în pictura Suzannei Valadon și nu depășește rolul de figurație în econonia anatomiei feminine a nudurilor sale. Departe de a fi o refulată,

Valadon n-a abdicat decît o singură dată de la decenţă, şi atunci numai ca să exprime admiraţia sa totală'debordantă, nelimitată pentru bărbatul pe care reuşise într-adevăr să-l iubească. E vorba de André Utter în prima versiune a compoziţiei *Adam şi Eva.*

André Utter apare şi în două portrete din 1932, unul compoziţional, altul numai chip, lucrate la Saint-Bernard, parcă în aceeaşi zi. Primul, ni-l prezintă pe Utter şezînd pe un trunchi doborît, într-un costum alb estival, ţinînd în mîini inseparabilul său baston cu măciulie de fildeş , la picioare odihnindu-se cei doi cîini ai săi de vînătoare. Trupul îngrăşat, figura buhăită, Utter păstrează totuşi în ochi privirea de oţel, mai puternică încă în portretul redus numai la chip. Despre farmecul „frumosului de pe Colină" nu mai poate fi vorba în aceste două portrete cu expresii voluntare, dominante, aspre, cu toată vădita intenţie a artistei de a-l flata prin retuşuri faciale şi tonuri cromatice sonore. Complimentele picturale ale Suzannei nu-l puteau amăgi nici chiar pe Utter: împlinise 56 de ani, iar mulţi dintre aceşti ani puteau fi socotiţi dubli, dacă ne gîndim la nopţile albe petrecute în place Pigalle, unde şi astăzi „Folies"-ile şi „Balul de la Moulin Rouge" conservă tradiţia boemei şi bunei dispoziţii de altădată.

E greu de identificat sentimentul care a prezidat la întreprinderea acestor două portrete ale bărbatului care virtual o abandonase. Deşi prezenţă vie, dinamică, cuprinzătoare, Utter nu mai însemna pentru Valadon decît o fantomă a unui trecut deja estompat. Nu indiferenţa, glacialitatea acestui erou de roman sentimental o apăsau pe Valadon, ci faptul că simţea din ce în ce mai dureros, zidul tăcerii care se ridica pe nesimţite în jurul persoanei sale, ca şi cînd opera, lăsînd în urmă autorul, îşi croia propriul său drum independent.

Ambele portrete, cu deosebire cel compoziţional, fac dovada unei desăvîrşite lucidităţi formale, unei continuităţi a tradiţiei marii picturi franceze, a unei viziuni ancorată în modern, dar neanga-

Scanned with OKEN Scanner

jată pe traiectoria artei moderniste. Totuşi, în 1933, acceptă să participe la „Salon des femmes artistes modernes", probabil ca decană de vîrstă — avea 68 de ani —, împreună cu un stol de pictoriţe tinere moderniste şi cu cîteva nume consacrate. După cum a mărturisit, expoziţia „femeilor artiste", privită în ansamblu, i-a displăcut, regretînd de a fi fost inclusă în catalogul ei.

Pe plan familial, Valadon nu mai luptă decît cu mintea bolnavă a lui Maurice care, recunoscut ca genial, este imun faţă de orice eventuale intervenţii a autorităţii constituite şi, prin aceasta, „activ" ca în tinereţe, cu toţi cei cinzeci de ani împliniţi.

Din Bruxelles, Valadon primeşte vestea decesului lui Pauwels şi deci a văduviei îndrăgostitei de Utrillo. Informat, Maurice îşi manifestă zgomotos dorinţa de a alerga la Bruxelles s-o consoleze pe Lucie, dar Valadon reuşeşte să-i tempereze elanul. Oboselii nervoase îi urma acum oboseala fizică. Utrillo lipsea adesea nopţile, Utter se abătea rar în avenue Junot, şi atunci nu ca s-o vadă pe Suzanne, ci ca să discute vreo ofertă, sau să întreţină situaţia sa, discutabilă de către unii, de soţ. În această vreme, cu tact şi perseverenţă, Lucie Pauwels lichidează moştenirea din mariajul defunct, gîndindu-se la cel în apropiată perspectivă. Instalată la Paris, Lucie revine la exerciţiul picturii, abandonat ca urmare a convieţuirii cu bancherul Pauwels, aruncîndu-i peste bord, odată cu văduvia, şi patronimicul, numindu-se acum Lucie Valore.

Deţinem informaţia directă că Lucie Valore a cerut Suzannei Valadon „mîna" lui Maurice, şi nu invers, cum cu anumită intenţie s-a acreditat. Valadon n-a fost surprinsă — cumva bănuise de mult această intenţie —, dar pusă în situaţia de a decide, s-a cutremurat. Consultarea cu Maurice era inutilă. Utter, care se detaşase complet, deşi nu oficial, de Valadon, nu mai putea fi deranjat nici în asemenea dileme. Cel puţin aşa îşi imagina Valadon. Un sfert de secol se scursese între marea pasiune a lui Utter şi totala indiferenţă de acum,

— un sfert de secol în care sfoara se rupsese de multe ori, și tot de atîtea ori fusese înnodată.

Patru decenii, din cele cinci pe care le atinsese Utrillo, Valadon luptase, zi de zi, ca fiul ei să nu eșueze în mocirlă, să nu fie desființat de absurditatea demenței. Se prezenta acum o soluție pentru asigurarea continuității fizice a lui Utrillo după moartea mamei sale. Declinul perfid al bătrîneții, crizele tot mai dese provocate de unele viscere, nu sînt de natură să-i întrețină Suzannei speranța într-o alianță pentru Utrillo așa cum ar fi dorit-o ea. Pe de altă parte, Lucie Valore, în timp ce pozează pentru portretele despre care am vorbit, o întreține pe Valadon cu proiectele sale destinate lui Maurice: o vilă confortabilă la țară, o supraveghere atentă a regimului lichid, relații minimale, liniște, condiții optime de lucru. Valore se oferă în dubla ipostază de soție și de „mamă", totuși Valadon ezită să primească oferta. Instinctul matern, și de această dată, se afirmă infailibil. Dar între a-l abandona în voia soartei, a-l încredința administrației lui Utter și a-l supune tutelei Luciei Valore, Valadon tinde să încline pentru ultima soluție. Utrillo ar urma să locuiască împreună cu femeia pe care și-o dorise de soție din prima privire, undeva departe de Paris. Hotărîrea definitivă de a încuviința o asemenea alianță, de a încredința destinul unui irresponsabil genial unei persoane a cărei nesinceritate este trădată prin însuși demersul ei suspect de insistent, apasă greu asupra mult încercatei Valadon. Dispariția lui Maurice din preajma sa; anonimatul provincial în care urma să naufragieze existența sa scandaloasă, dar spectaculoasă; abaterea cursului unor sentimente, care dincolo de patologic, se hrăneau din dragoste și devoțiune; nașterea unui alt Utrillo, deja bătrîn, stupefiat de transplantare, planificat, oropsit de fantastica sa legendă vie, — această revoluție în ființa și viața fiului ei, toate acestea ca urmare a unei decizii dictată de simțul firesc al prevederii, o nelinișteau pînă la coșmar pe Valadon. Și totuși, hotărîrea trebuia tradusă în realitate. Consultat în această criză

Scanned with OKEN Scanner

de conştiinţă, medicul Robert Le Masle, care de aproape două decenii este amicul şi confidentul Suzannei, opiniază pentru căsătoria lui Utrillo, cu toate dedesubturile pe care le presupune. Cuvîntul doctorului, care îi stimează persoana şi îi admiră opera, care îi colecţionează lucrările şi adună tot ce poate constitui o arhivă Valadon, a fost determinant. Spre surprinderea Suzannei, Utrillo jubilează că va deveni în curînd soţul Luciei Valore, fără să bănuiască la ce se va reduce calitatea de soţ, pe care n-o mai repudia acum la cincizeci de ani.

Vestea se răspîndeşte în Montmartre, în toate galeriile, în tot Parisul, pînă dincolo de Ocean: Utrillo se însoară! Incredibil la început, zvonul prinde consistenţă prin declaraţiile şi pregătirile făcute de Valadon. Utter aleargă de la Saint-Bernard să contracareze proiectul Suzannei, s-o convingă de absurditatea şi, mai ales, de venalitatea acţiunii Valore. Contrar celor presupuse de Valadon, Utter se „deranjează“ venind în avenue Junot să-l salveze pe Utrillo de ceea ce numea „internarea sa capitală“. Avînd aceleaşi intenţii acaparatoare ca adversara sa din Bruxelles, Utter vede mai clar ca Valadon noua situaţie ce îi va fi hărăzită lui Utrillo. Filipicele împotriva Luciei Valore sînt tardive şi gratuite, partida pe care o considera demult cîştigată este repusă în discuţie printr-un neprevăzut şah la Utter, imposibil de apărat. Între timp, Valadon face o criză renală şi este transportată în stare gravă la Spitalul American din Neuilly. Temerile pentru viaţa sa se amplifică; de îndată ce se va întoarce acasă va grăbi cununia lui Maurice. În absenţa sa din avenue Junot, adversarii se înfruntă fără menajamente: Utter se afla acolo în locuinţa soţiei sale, Valore era adăpostită de Utrillo, pe care venise să-l consoleze. Invectivele emise de beligeranţi trec peste capul lui Utrillo, uluit de ceea ce se petrece în casa mamei sale, între tatăl său adoptiv şi viitoarea sa soţie. — „Mager odiosna!“, îi aruncă Valore în faţă „Hoaţă de minori!“ îi răspunde Utter stăpînindu-şi forţa. Mariajul lui

Scanned with OKEN Scanner

Utrillo nu se anunță sub auspiciile cele mai favorabile.

Întoarsă acasă, unde urmează să se îngrijească de întremare, Valadon află de publicitatea cu intenție senzațională pe care și-o permisese cotidianul „Paris-soir" în contul lui Utrillo și al logodnicei sale. Ca să evite repetarea unor reportaje și fotografii care, dacă augmentau tirajul ziarului, îi situau fiul într-o postură ridicolă, Valadon propune Luciei Valore, pînă la aranjarea unei situații legale, să plece cu Maurice în apropierea orașului Angoulême, unde Valore poseda un fost refugiu al bancherului decedat, o mică casă de odihnă. Exultînd de bucuria de a-și vedea construcția ridicîndu-se din temelii, Valore nu pierde nici o oră ca să părăsească Parisul cît mai curînd.

În fața vilei din avenue Junot, fără să bănuiască ce-i rezerva viitorul, Valadon își privește și își sărută pentru ultima oară fiul.

Din Place Pigalle pînă în vîrful Colinei, în cîrciumi, cabarete și cafenele, „lovitura" Luciei Valore este tălmăcită și răstălmăcită. Cînd timpul pare a îndepărta din actualitate figura irepetabilă a lui Utrillo, Utter ațîță focul amintirii, în speranța revenirii la situația din trecutul apropiat, dar focul se dovedește a fi de paie.

Ajunsă la Angoulême, Valore apelează la monseniorul Palmer, un episcop spaniol „in partibus"[1] să binecuvînteze unirea sa cu Utrillo, — ceea ce pentru Maurice reprezintă forma unică și cea mai înaltă a angajamentului liber consimțit între doi oameni care vor să întocmească o familie. Formalitățile laice, fără importanță pentru Utrillo, vor fi satisfăcute ulterior.

Depeșa căsătoriei n-a depășit atenția acordată unui „fapt divers". Cu excepția lui Utter, toată lumea se obișnuise deja cu ideea sechestrării conjugale a lui Maurice, inclusiv Valadon care, contrar afirmațiilor unor prieteni biografi, n-a făcut, pînă la urmă, o dramă din plecarea lui Maurice.

[1] Episcop al cărui titlu este pur onorific și nu dă drept la nici o jurisdicție.

Scanned with OKEN Scanner

La vîrsta sa și cu posibilitățile sale actuale, Utrillo trebuia, mai mult ca oricînd stăpînit. Or, Valadon nu mai avea resurse pentru o asemenea dificilă stăpînire. În schimb, Valore, cu aspectul său de îmblînzitoare, prezenta toate garanțiile pentru ținerea în frîu a acestui geniu nărăvaș. „Treimea blestemată" se destrămase și doar duhul lui Utter se mai agită, din cînd în cînd , neînțelegînd ca mama și fiul, să-l pună în situația de a lua lucrurile *ab ovo*. Izvorul Utrillo, care fusese atît de binefăcător pentru Utter, secase, și ceea ce mai reușește, uneori, să adune, sînt firimiturile unui ospăț copios, mici sume de bani cu care Valadon își plătește luxul de a nu fi deranjată de un ajuns inoportun, care poza în victimă, reproșîndu-i permanent faptul de a nu se fi putut realiza la nivelul genial. Utter devenise inoportun mai ales după instalarea definitivă, în avenue Junot, a tînărului pictor Gazi, supranumit „Prințul", după unii de origine rusă, după alții de naționalitate turcă, pe care Valadon îl cunoscuse cu vreo cîțiva ani înainte. Într-adevăr, Valadon nu rămîne singură decît atunci cînd își dorește singurătatea.

Afirmația unor cunoștințe ale artistei, reluată de Anne Manson, cum „că pînă la moartea Suzannei, Utter va veni în fiecare săptămînă în avenue Junot și nu va pleca niciodată deacolo fără să fi cerut bani sau fără a avea sub braț o pînză de Utrillo", nu ne-a fost confirmată de persoane care s-au aflat în anturajul Suzannei, în acea perioadă. Dealtfel, puțin timp după instalarea soților Utrillo în villa cumpărată la Vésinet, aproape de Paris, tot ce-i aparținea lui Maurice, și în principal picturile, a fost transportat în vila reboteazată „À la bonne Lucie". Vizitele lui Utter nu s-au extins pînă la moartea Suzannei, ci au încetat mult înainte de această scadență fatală, — frecvența lor n-a avut niciodată ritmicitate săptămînală, iar cu pînzele lui Utrillo nu mai putea pleca sub braț, pentru simplul motiv că din atelierul și camerele vilei din avenue Junot ele imigraseră la „À la bonne Lucie". După plecarea cuplului Utrillo, în avenue Junot nu se aflau decît pînzele Suzannei

Scanned with OKEN Scanner

și cîteva naturi moarte ale lui Utter. Nici o pînză de Utrillo sau de alt pictor, din cei mulți pe care îi cunoscuse sau frecventase Valadon, nu înfrumusețea pereții vilei sale. Cu excepția binecunoscutului portret al lui Utrillo și a unei naturi moarte semnate de Utter, nici o altă pînză nu se bucura de favoarea de a fi spînzurată în locuința din avenue Junot.

Ca o icoană la căpătîiul unui credincios, imaginea lui Maurice străjuiește divanul Suzannei, instalat în atelierul de la parter, unde o impresionantă dezordine creează cadrul adecvat unei existențe căreia nu-i mai rămăsese nimic de aranjat. Ordinea, de orice natură, a plictisit-o întotdeauna pe Valadon, mai ales de cînd banii n-o mai obligau să menajeze ceva. Lui Gaby, care revenise de cîtva timp, Valadon îi dădea alte însărcinări decît acelea de odinioară privind menajul. Iar noului locatar, lui Gazi, ordinea sau dezordinea îi erau indiferente. Marea prietenie a Suzannei și pictura pentru care luptase să ajungă la Paris, sînt cei doi poli ai interesului său exclusiv. Gazi o îngrijește cu devotament, dorințele Suzannei fiind ordine pentru el. O însoțește în Place du Tertre, în „boatele" unde Valadon obișnuiește să-și convoace puținii prieteni vechi rămași și cîțiva dintre cei noi. Colațiunile sînt stropite cu beaujolais în memoria lui Maurice. Toastul cu care Valadon deschide micile reuniuni se rezumă la invariabila exclamație : „Vive l'amour"! După care comesenii bătrîni își amintesc, iar cei tineri ascultă, întîmplări despre Degas, Renoir și, mai ales, Toulouse, — epoca de aur a picturii pariziene, căreia i-a urmat epoca de licitație a acestei mari picturi. Valadon a trăit și sărăcia, și bogăția acestei picturi, pe pielea altora și pe a sa proprie. Aceeași pictură, a sa sau a fiului ei, a cedat-o pentru o masă, iar mai tîrziu, pentru o casă. Valadon își domină invitații, auditoriul, la cei șaptezeci de ani ce-i are, timbrul vocii n-a scăzut cu nimic din sonoritatea juvenilă, este la fel de percutant cînd afirmă, și de incisiv cînd infirmă. Cînd vorbește despre Maurice tonul devine pate-

Scanned with OKEN Scanner

tic, cuvintele prind aripi. Nimănui nu-i este permis să aibă o altă părere decît a sa.
Despre Maurice, care nu-i obișnuit să întrețină corespondență, Valadon află cîte ceva prin intermediul domnului Pétridès, fost croitor de lux, actualmente negustor de tablouri care, în virtutea unei convenții acaparante, ridica de la Vésinet tot ce picta Utrillo. Cu doi ani înainte, în 1934, Suzanne semnase, deasemeni, un contract de cedare pe termen limitat a lucrărilor sale către Pétridès, drept care soții Pétridès — Paul și Odette — s-au ales și cu cîte un portret al lor semnat de Valadon. Aceste portrete în care accentul a fost obligat să cadă pe asemănare, sînt dintre ultimele de acest gen realizate de artistă. Evident, pe Valadon n-au interesat-o modelele, comune ca tipuri, ci legătura cu Pétridès care, deși de curînd în meserie, era foarte abil în a organiza reclama și, implicit, succesul expozițiilor vernisate în galeria sa. Aproximativ cunoscător de pictură, Pétridès poseda flerul omului de afaceri.

Printre zecile de șasiuri și rame, oale cu pensule și tuburi semănate pretutindeni, în atelierul, totodată, dormitor și sufragerie, pînzele cu flori și naturi moarte se înmulțeau în vederea unei expoziții consacrată exclusiv acestor două genuri, mai comode acum, pentru ea, decît căutarea peisajului sau a modelului.

Lucrările, destul de multe, semnate în 1936 și anul următor denotă o oarecare nervozitate în linie și tușă, dar o mai accentuată expresie obținută prin incandescența tonurilor. Mai presus de orice însă, ele mărturisesc pasiunea sa constantă pentru creație, pentru ilustrarea unei fărîme de viață. De aceea ne apare ciudată mărturisirea, — culeasă de Carco cu prilejul ultimei vizite făcute artistei prin 1936 — că atîta vreme cît trebuia să-l protejeze pe Maurice, viața sa avea un sens! În adevăr, Valadon l-a protejat pe Maurice pînă la anexarea lui definitivă de către „buna Lucie", minus anii de copilărie și adolescență care i-au revenit bunicii Madeleine. Dar de aici, pînă a

Scanned with OKEN Scanner

considera protecţia lui Maurice ca unic sens al existenţei trecute, este o exagerare pe care numai deznădejdea unei mame abandonate, nu fără voia sa, putea, eventual să o exprime. Valadon a trăit şi trăia încă pentru pictură, a trăit şi trăia încă pentru ceea ce se înţelege, la figurat, prin cuvîntul „viaţă". Protecţia lui Maurice n-a fost niciînd neglijată, dar n-a însemnat, cum e firesc să fi fost, unicul sens al vieţii sale. Mîhnirea sa era desigur mare: Maurice era incapabil să transmită vreo veste despre sine; Valore miza pe efectul salutar al unei totale izolări dintre mamă şi fiu; Valadon nu mai avea energia să-şi înfrunte nora şi nici curajul să forţeze poarta feudei în care pătrundeau numai amatori şi negustori de tablouri. Dar totuşi...

Valadon a crezut fanatic în perenitatea artei sale, afirmînd cu mîndrie, de cîte ori se ivea prilejul, că „n-a abdicat niciodată de la ceea ce a crezut". Despre arta sa Valadon s-a exprimat întotdeauna cu multă modestie, cu discreţie, nu pentru că pictura lui Utrillo o depăşise, ci pentru că — aşa cum remarcă Francis Carco — moştenise aceste rare calităţi de la obîrşia sa ţărănească. Figura bunei Madeleine îi apare adesea cînd lasă pleoapele să-i cadă, acum cînd aproape a atins vîrsta la care buna şi răbdătoarea sa mamă a părăsit-o.

Carco, în amintirile sale, zugrăveşte un sumbru portret al artistei din aceşti ani. Memorialistul a surprins-o acasă în nişte papuci scîlciaţi, cu un halat ponosit, nepieptenată, iar de un an, de cînd n-o mai văzuse, i-a apărut brăzdată de riduri, sfrijită, chircită, — o bătrînă la capătul puterilor. Acestea sînt impresiile cu care Carco — inexplicabil pentru noi — a trasat ultima imagine a Suzannei, — portret reluat, printre alţii, şi de Anne Manson în mica biografie a „freneticei" Valadon, din culegerea lui Gilbert Guilleminault.

Amintirea noastră din anii deceniului patru ne-o restituie pe Valadon circulînd cu uşurinţa unui om tînăr, cu ţinuta întrucîtva masculinizată (tunsă scurt, cu breton, pălărie de fetru moale,

Scanned with OKEN Scanner

impermeabil scoţian, pantofi comozi cu ciorapi de lînă), păr cărunt, ochi încadraţi în rame groase, negre prin lentilele cărora străbătea o privire şăgalnică, surîzătoate, ce se transforma adesea într-o expresie ironică, maliţioasă. Comunicativă, volubilă, bine dispusă, îşi domina interlocutorul prin francheţe, printr-un debit verbal întrerupt doar de cascada unui rîs homeric, contagios şi antrenant.

Ataşamentul organic faţă de Maurice, obişnuinţa cu afecţiunea lui André nu puteau dispare subit din sufletul Suzannei, cu toată prezenţa consolatoare a tînărului Gazi, „amor mistic şi matern“ cum l-a caracterizat Yves-Bonnat. Într-o convorbire relatată de Carco, Valadon a încercat să justifice, cu eleganţă, atitudinea lui André:„...înţeleg perfect că Utter n-a mai vrut să stea aici. Atmosfera devenise irespirabilă. Dar ce puteam să fac? E oare vina mea? Doi tipi ca ăştia... habar n-are nimeni ce înseamnă... Doi monştri... ba nu — se corijă ea cu amărăciune —, doi bărbaţi!“

În acest timp, vila roz din Vésinet este acomodată la necesităţile confortabile ale Luciei Valore şi la demenţa progresivă a soţului ei. Misticismul lui Maurice, lipsit acum de apropierea catedralelor, reclamă măcar o capelă în preajma sa. Cu titlu provizoriu, Valore va destina una din încăperile vilei, capelei dorită de Utrillo în care pictorul îşi va consuma multe ore din zi în rugăciuni al căror obiect e misterios: se ruga pentru sine? se ruga pentru sănătatea mamei sale? se ruga pentru libertatea pierdută, dar pe care ar fi putut-o redobîndi oricînd, ca un specialist al evadărilor ce era? Vila din avenue Junot îi aparţinea, ca şi castelul din Saint-Bernard, oriunde s-ar fi dus ar fi fost acasă. Dar ceea ce nu reuşiseră medicii, paznicii, mama şi taţii săi tutelari, izbutiseră farmecele şi diplomaţia „bunei“ Lucie Valore. Îmbrăcat după ultimul jurnal, cu doi cîini în lesă, Utrillo măsoară zilnic, cu paşi şovăielnici, întinderea „domeniului“ din jurul noii sale reşedinţe. La capătul circuitului, îl aşteaptă, zîm-

Scanned with OKEN Scanner

bitoare, Valore, cu alți doi câini în lesă, de altă rasă. Alăturați fotografic, soții Utrillo ne amintesc cuplul Marie Laurencin — Guillaume Apollinaire din cunoscuta *Muză inspirînd poetul* de Henri Rousseau-Vameșul.

O cameră tapetată cu satin alb era destinată, chipurile, vizitelor eventuale ale Suzannei, dar despre care Valore era încredințată că nu se vor produce niciodată. Dealtfel, Valadon nu intenționa să părăsească Parisul, în parte și din cauza afecțiunii renale care o supăra, dar pe care o trata, totuși, cu destulă indiferență. Valadon nu era pacientul interdicțiilor de nici o natură. Nici chiar a tutunului, de care, în ultimii ani, a abuzat copios. Aceasta n-o împiedica pe Valore la scurte vizite „protocolare", cînd afacerile o aduceau la Paris. Yves-Bonnat afirmă că ultimul portret lucrat de Valadon a fost al norei sale, dornică — probabil, spunem noi — de a avea încă unul în afara celui despre care am vorbit. (Nu cunoaștem acest „ultim portret".) Achizițiile, care au ridicat substanțial fondul de rezistență al noului și ultimului menaj Valadon s-au efectuat la recomandările istoricului de artă Robert Rey, inspector general al Artelor Frumoase (monografistul Suzannei Valadon din 1922), al directorului general al Artelor Frumoase, Georges Huysman, cu aprobarea lui Jean Zay, ministrul Educației Naționale, pentru muzeele naționale ale statului francez.

Cu banii încasați, Valadon își poate permite unele generozități, ridica standardul domestic și, mai ales, cel monden. Inutile se dovedesc recomandările și insistențele medicului Robert Le Masle — confidentul, colecționarul și arhivarul Suzannei — pentru o anumită temperanță, — Valadon are un prieten tînăr cu care îi place să se afișeze, are datoria de a nu-l conserva între pereții vilei din avenue Junot, ci de a-i face viața cît mai atrăgătoare și mai diversă. Deci, la o parte cu discipolii lui Esculap, și *Vive la jeunesse*, — așa cum avea să scrie pe ultima pînză pictată cu cîteva săptămîni înaintea sfîrșitului, — un vas cu primele

Scanned with OKEN Scanner

flori de primăvară. Liliacul, care îmbălsăma Colina și din care azi au mai rămas doar cîțiva arbuști, nu înflorise încă. Din păcate, inima Suzannei nu mai putea s-o însoțească în elanul ei juvenil. Tensiunea arterială semnalată de medicul Le Masle s-ar fi cuvenit tratată cu mai puțină indiferență decît o făcea Valadon. Poate că originea sa țărănească îi inoculase, ca și mamei sale, o doză de fatalism care o apăra de previziunile sumbre ale științei. Lucra ca și cînd nimic nu i-ar fi amenințat viața. Pregătea lucrări pentru expoziția ce urma s-o deschidă în primele luni ale anului 1938 la galeriile Bernier. Fidela Gaby, ca și în trecut și cu aceeași bună voință, trecea de la menaj la poză, sau invers. Gazi, care împlinea șapte ani de cînd Valadon îl instalase în avenue Junot, cunoștea și rezolva, în numele Suzannei, tot ce poate plictisi un artist în societatea noastră de interminabile formalități. Și totuși, Valadon reușea să trăiască mult mai agitat decît îi permiteau vîrsta și inevitabilele defecțiuni organice.

În dimineața zilei de 8 aprilie 1938, însă, soția desenatorului Poulbot care, locuind în apropiere, obișnuia s-o viziteze, aproape zilnic, pe Valadon, a găsit-o singură și în nesimțire zăcînd pe jos în în atelier. În absența lui Gazi, un pictor vecin a chemat Salvarea, dar intervenția a fost tardivă, Valadon sfîrșindu-se în brațele infirmierei în drum spre clinica din rue Puccini. În aceeași dimineață, pînzele din expoziția sa de la galeriile Bernier scoborau de pe simeze, după ce primiseră omagiul cordial al celor ce îi admirau talentul și măiestria. O hemoragie cerebrală a răpus viața incandescentă a „teribilei Suzanne".

Pictorului Gazi i-a revenit rolul de mesager al morții pentru familia Utrillo de la Vésinet. Realizînd, într-un moment de luciditate, pierderea ireparabilă ce încerca, Maurice s-a prăbușit în fața portretului mamei sale. Retras apoi în capela personală, căzut într-o totală stare de prostrație — după spusele Luciei Valore —, Utrillo n-a putut participa la înhumarea celei ce-l zămislise pentru pictura eternității. Pentru sobrietatea ceremoniei,

absența lui Utrillo a fost bine venită, sau bine chibzuită.

Înainte de a fi transportată pe Colină la biserica Saint-Pierre, cea mai veche biserică gotică din Paris, datînd din vremea regelui Louis VI le Gros (1081—1137), doctorul Le Masle a ridicat mulajul măștii mortuare, — același credincios prieten care avea să ia inițiativa unei medalii comemorative, și care avea să insiste ca numele Suzannei Valadon să fie dat piațetei de unde pleacă funicularul din Montmartre, — piațetă pe care au călcat pașii zburdalnici ai fetiței, cei molateci ai adolescentei și cei trepidanți ai artistei.

În după-amiaza zilei de 10 aprilie 1938, senină și optimistă ca și sufletul Suzannei, mulți prieteni și admiratori, mulțime de cetățeni ai Colinei, cunoscuți sau numai oameni pentru care Valadon însemna Montmartre-ul de altădată, au venit să salute rămășițele unei vieți trăită la paroxismul pasiunilor, închise acum într-o minusculă raclă, ca o păpușă stricată în cutia sa. Înainte de a porni către cimitirul din Montmartre, unde odihnea și mama sa, Francis Carco, prietenul familiei și al cartierului a rostit emoționante vorbe de laudă și de adio. După Georges Huysman și André Salmon, care au invocat boema Montmartre-ului și deplîns dispariția simbolului ei în persoana Suzannei Valadon, academicianul Edouard Herriot, atunci președinte al Camerei Deputaților, și-a exprimat profunda mîhnire pentru stingerea unei artiste pe care o așezase în primul rînd al pictorilor francezi contemporani. Cei doi ultimi bărbați — Utter și Gazi — urmau îndeaproape carul îndoliat, cu emoții și regrete diferite. Îndrăgostită de artă și de viață, Valadon începea a doua și permanentă prezență în Montmartre, aceea a liniștii netulburate, a nemiloasei veșnicii. Suzanne Valadon împlinise 72 de ani, vîrstă la care va muri și fiul ei, în 1955.

Viața Suzannei Valadon n-a fost lipsită de bucurii, dar nici de necazuri care, cu toată mărimea și întinderea lor în vreme, n-au reușit să îndoaie

Scanned with OKEN Scanner

temperamentul vertical al teribilei țărănci din Limoges.

* * *

Mai stăruia ecoul vocii Suzannei Valadon în atelierul din avenue Junot, cînd Lucie Valore și André Utter își disputau moștenirea în prezența neconsolatului Gazi: Valore, în calitate de mandatară a soțului ei, Utter în calitate de soț al decedatei. Valadon nu poseda avere imobilă: castelul din Saint-Bernard și vila din avenue Junot aparțineau lui Utrillo, fiind achiziționate din vînzarea tablourilor lui. Urmau să fie împărțite pînzele semnate de Valadon, cele cîteva semnate de alții, niște mobile învechite și două-trei scoarțe roase de vreme și degradate de animalele domestice care i-au înveselit, din belșug, viața. Decorul animat de fluidul Suzannei Valadon dispăruse odată cu ea. Dacă vocile ascuțite ale celor doi moștenitori nu s-ar fi încrucișat ca spadele, atelierul ar fi apărut ca un cimitir al lucrurilor. Valore își trăia aievea visul, Utter își vedea visul definitiv spulberat.

*

UN NUME CARE A RĂMAS

Așa cum Maurice Utrillo datorește Suzannei Valadon pictura sa, ajunsă de notorietate universală, Suzanne Valadon datorește cartierului Montmartre renumele cucerit de arta sa. Mamă și fiu, înzestrați cu talent nativ, au aflat aici climatul propice dezvoltării facultăților lor creatoare cu ajutorul unor factori care, deși țin de întîmplare, s-au dovedit determinanți. Montmartre n-a însemnat pentru Valadon numai o „școală a vieții", ci și o „academie" răspîndită în zeci de ateliere, ale unor maeștri ce își meritau cu prisosință apelativul, și de la care aveai ce învăța. Efervescența din atelierele montmartreze trecea mult dincolo de pereții ce le mărgineau, și chiar

Scanned with OKEN Scanner

dacă nu îți era îngăduit să pătrunzi în intimitatea actului de creație, simțeai în atmosferă frămîntarea acelor fanatici pentru care nimic în afara lumii ce se năștea pe pînzele lor, nu avea vreo însemnătate. Zbucim contaminant, învăluitor pentru cei sortiți să descifreze dificilul palimsest al Frumosului. Din hardughia de pe rue Ravignan 13 — cunoscută sub numele de „la Maison du Trappeur" sau „Le Bateau-Lavoir" — a plecat geniul lui Picasso să dea alte dimensiuni picturii; tot de aici a pornit și olandezul Kess van Dongen să cucerească mondenitatea metropolei pentru portretele sale. Degas, Toulouse, Renoir, Derain, Bonnard, Modigliani, și încă cîți alții, și-au avut atelierele pe străzile cutreierate de Valadon și imortalizate de Utrillo.

Conștiința că aparține cartierului, suportul de curaj pe care acesta i-l acorda tacit, au fixat-o cu rădăcini profunde în solul pe care, încă din 1134, circulau acele „Dammes de Montmartre" călugărițele benedictine ale stareței Adélaïde, fondatoarea abației, din care astăzi doar biserica Saint Pierre, fostă capelă, mai amintește de viața monahală de odinioară. Obișnuința, pe de altă parte, se afirma, într-adevăr, la Valadon ca o a doua natură: ea și-a conservat mediul, prietenniile, modelele, obiceiurile, pînă și bărbații abandonați, — oricît ar părea situația de paradoxală. Cu tot acest suveran atașament, pictura Suzannei Valadon nu aparține, ca motiv de inspirație directă, cartierului Montmartre care i-a servit aproape exclusiv ca decor de viață, spre flagrantă deosebire de fiul său, care din Montmartre a extras tot ce putea oferi cartierul ca pitoresc, neomițînd nici acele edificii sau străzi eliptice de expresie, cărora le-a atribuit o fascinantă invenție cromatică pentru a le face să supraviețuiască în pictura sa. Din Montmartre Valadon a pictat tipuri, nuduri, flori, interioare, dar n-a simțit tentația să-și părăsească atelierul, să-și așeze șevaletul pe una din acele uliție pe care

Scanned with OKEN Scanner

picioarele sale au călcat fiecare piatră. Peisajul prea familiar i-a apărut, poate, banal, neinteresant. Bănuim, deasemenea că pentru Valadon noțiunea de peisaj exprima altceva decît aglomerarea de case sau căsoaie, mai mult sau mai puțin aliniate, așa cum se aflau ele pe Colină sau în josul ei. Pe retina sa mai rezista, poate, imaginea peisajului natal, cu orizont larg deschis, cu mult verde, cu lumini colorate ce se iscau din cer și de pe pămînt. În sprijinul ipotezei noastre pledează peisajele numeroase pe care Valadon le-a pictat de îndată ce împrejurările i-au îngăduit să se îndepărteze, temporar, de Montmartre. Dacă și-a obligat însă fiul la zugrăvirea, pînă la saturație, a acestui cartier, explicația o aflăm în faptul că Utrillo nu poseda cunoștințe necesare decît pentru peisaj. Iar Montmartre era peisajul de unde, la nevoie, Utrillo putea fi controlat și, eventual, ușor recuperat.

Afirmarea Suzannei Valadon în cuprinsul școlii pariziene s-a produs într-o conjunctură oarecum dificilă: pe de o parte, simultaneitatea cu pictura unor personalități dominante prin genialitatea lor, pe de altă parte, rezerva colecționarilor și surdina criticilor pentru pictura semnată de femei, deși de la Elisabeth Sophie Chéron, portretista nobilimii de la curtea Regelui-Soare, de la Elisabeth Vigée-Lebrun, altă strălucită portretistă, și pînă la fenomenala apariție a impresionistei Berthe Morisot, o splendidă salbă de mari talente feminine au contribuit la prestigiul artei franceze. Acestor impedimente de ordin general li se adăuga și faptul că Valadon adoptase o poziție neutră în conflictul spectaculos dintre academiști și independenți. Și totuși, cu răbdare dar cu tenacitate, cu modestie dar cu încredere, Valadon a fost acceptată și prețuită de către mulți mari artiști din ambele tabere. Prietenia, și prin aceasta simpatia și încurajarea cîtorva pictori cu renume definitiv, pitorescul existenței și farmecul pe care îl degaja prezența sa, au contribuit, în bună măsură, la ieșirea sa din anonimat. În anii destinați asimilării a ceea ce numim cultură

Scanned with OKEN Scanner

generală, Valadon s-a zbătut pentru un fel de existență, întîlnind oameni excentrici sau obișnuiți, pătimași sau ponderați, inutili sau valoroși, pe stradă, în ateliere sau localuri de noapte. De la aceștia avea să prindă, din zbor, noțiuni și informații de cultură generală. Nu poate fi vorba la Valadon de o educație metodică, ci de una accidentală. Disecțiile lui Picasso și Braque, din primul deceniu al secolului, în intenția unor asamblări figurative ordonate de alte concepții estetice, îi erau străine, și nici nu-i puteau fi altfel cînd mîna sa era dirijată numai de sentiment, și nu de complicate intervenții cerebrale. Excursiile în istorie sau mitologie îi erau inaccesibile, deși a întrupat, în primă tinerețe, destule nimfe și efebi din pădurile imaginare ale domnului de Chavannes. Valadon nu s-a gîndit și nici n-ar fi izbutit să abandoneze sau să parafrazeze realitatea: realistă în concepții și factură, dar nu de nuanța clasicistă a lui Courbet, Valadon urmărește consecvent accentul expresiv al modelului, animat sau static, sacrificînd adesea, pro causa, concordanțele anatomice sau relațiile ambientale. În portrete și nuduri, fiindcă aici aflăm ponderea picturii sale, Valadon nu fotografiază modelul, dar nici nu-l machiază. Pictura sa nu intenționează să seducă, ci să exprime vital, fără artificii de meșteșug, realitatea așa cum o concepe ea și nu cum o văd alții. Unele nuduri, și nu puține, urmăresc doar plasticitatea formelor, nu și armonia lor, coloritul care să se impună prin intensitate, prin densitatea pigmentului, nu cel care să te atragă prin comoditatea acordurilor, printr-o anumită paletă oarecum convențională. Într-un cuvînt, *forța* manierei plastice și nu maniera edulcorată, cum o întîlnim în pictura Mariei Laurencin, a trezit interesul pentru pictura Suzannei Valadon în chiar epoca cea mai ingrată pentru stilul în care artista se cantonase ireversibil.

Valadon era privită ca un fenomen: din sutele de modele ale atelierelor din Montmartre și Montparnasse, modelul cel mai disputat, la timpul său, a devenit pictor! Și nu un pictor de dumi-

Scanned with OKEN Scanner

nică. Astăzi, promovarea unui model nu provoacă uimire sau curiozitate, dar la sfîrșitul veacului trecut era un eveniment insolit prin însăși natura sa. Fără să fie determinant, acest factor se cuvine considerat atunci cînd analizăm evoluția picturii sale.

Caracterizînd arta Suzannei Valadon, Jean Cassou afirmă că „pentru a o înțelege trebuie să nu uităm originea artistei, caracterul ei, existența dusă, uriașa experiență de viață, firea ei de femeie și firescul acestei firi, lipsa ei de cultură, dar și felul direct și spontan care face din ea un foarte mare pictor. Desenatoare de mare clasă — conchide Cassou — picturile ei se impun prin amploarea și decizia trăsăturii, prin coloritul viu, puternic, aproape strident, ținut la suprafață..."[1]

Valadon profesa un adevărat cult al meșteșugului superior, în ciuda caracterului său capricios, inconstant și pripit. Artistă de esență realistă, îndrăgostită de concret, modernă ca vocabular dar fără obsesia ineditului, Valadon a produs o pictură cu suficient impact pentru a se impune unui public avizat și cu multiple posibilități de comparații. Pictura sa vitală răspîndea un sentiment de plenitudine, de calm, de serenitate, invitînd la considerarea cu seriozitate a unor confesiuni plastice izvorîte din necesitate, pasiune și sinceritate. Către încheierea bilanțului său creator, Valadon, cu modestia sa nativă, declara unui amic comun: „Un singur aspect al picturii mele nu poate fi pus în discuție: sinceritatea cu care am lucrat-o".

Deși universul artistei nu este prea extins, înăuntrul său aflăm dovada că Valadon n-ar fi întîmpinat dificultăți în organizarea unor compoziții care să depășească economia unei picturi de gen. Poseda inteligență plastică — adică „le coeur et l'esprit", cum spune Lhote —, stăpînea un meșteșug fundamentat pe siguranța liniei, calități care o îndrituiau la o desfășurare mai largă, dar

[1] Jean Cassou, *Panorama artelor plastice contemporane*, ed. Meridiane, București, 1971.

Scanned with OKEN Scanner

îi lipsea elanul indispensabil viziunii ample, monumentale, tentată fiind să reducă la proporții modeste chiar scene regizate în natură. Valadon a lucrat numai la dimensiuni de șevalet. Ea credea ferm în viitorul tabloului de șevalet, care, de-a lungul secolelor și pînă astăzi, „n-a pierdut nimic din puterea sa de seducție, și continuă să transmită un mesaj nemuritor", — cum declara, în 1973, renumitul pictor decorator francez Jean Carzou.

Valadon n-a suferit de febra parvenirii rapide în dispreţul calităţii , maladie apărută în anii noștri, ca o consecință fatală a unei concurențe explozive. După ce va încerca plăcuta osteneală a minei de plumb și cărbunelui, a dăltiței pe placa de cupru, a cretei colorate în tonuri care mîngîie retina, Valadon va stăpîni uleiul într-o altă calitate decît aceea a portretelor de început, ale lui Erik Satie sau a fiicei portăresei din rue Cortot. Cu justificată dreptate Yves-Bonnat afirmă că abia cu lucrările de prin 1903 se poate vorbi de o posesiune a tainelor uleiului în pictura Suzannei Valadon. Dacă această posesiune poate apărea tardivă, adică confirmată în al patrulea deceniu al practicii sale, explicația o găsim în independența sa funciară la care Valadon n-a renunțat chiar atunci cînd prin relațiile ce întreținea ar fi putut ușor intra la academia Julian, care își deschidea generos porțile ori cărui talent afirmat.

Valadon a debutat, copil fiind, prin acele schițe de portret naive, impersonale, abandonate pe pereții și ușile caselor din Montmartre. Mai tîrziu mama Madeleine și, mai ales, Maurice i-au servit drept prime modele ale unui impuls ce se cerea imperios exprimat. „La doi ani — scrie Yves-Bonnat — Maurice este desenat, pentru prima dată, de Valadon, care îl va desena și picta cu dragoste în atitudinile cele mai obișnuite, de-a lungul dramelor existenței sale de alcoolic precoce, de artist genial, de pictor internațional cotat, copiat, fabulat, în fine eșuat într-un fel de confort burghez, de religiozitate infantilă, premisele unei morți prin uzură." Evident, e vorba de moar-

Scanned with OKEN Scanner

tea geniului, și nu a personei fizice care, în ciuda stării sale morbide, a supraviețuit cîteva decenii geniului.

Valadon a privit omul, ca subiect de portret, cu interes constant pentru formă. Explicația e firească: artista n-a studiat anatomia, iar datele acestei elementare discipline, imperios necesare, corelațiile dintre static și dinamic, au fost obținute cu prețul unui exercițiu îndelungat, stăruitor, dar și dorit ca hrana zilnică. Pe de altă parte, inițierea, de ordin general, în atelierele prin care a trecut, era de natură s-o îndrepte către figura umană în principal, în ipostază solemnă sau obișnuită, în ținută adecvată sau fără nici o ținută. Printre nimfele eterice ale lui Puvis de Chavannes, baigneusele dolofane și rubiconde ale lui Renoir, prostituatele și șanteuzele lui Toulouse-Lautrec, întîlneai rar cîte un peisaj, un portret de floare sau o compoziție de obiecte. În decorul de piatră în care crescuse, în mozaicul de oameni care îi alcătuiau fundalul trepidant al vieții, Valadon căuta figura care să-i devină portret. Acest gen, cardinal în pictura sa, este compartimentat în portrete de familie, portrete ocazionale (solicitate sau oferite), portrete de studiu sau capete de expresie, puține la număr, ultimele, dar menționabile pentru marea libertate a liniei, — licență riscantă în portretele familiale sau comandate. Artista a urmărit cunoașterea modelului, dar nu înfrumusețarea lui. „Pictez oameni ca să învăț să-i cunosc", i-a spus cîndva Valadon academicianului Edouard Herriot, — mărturisire care ar putea explica multitudinea portretelor în opera sa, cît și insistența pentru anumite modele. Aceasta nu înseamnă însă că n-a urmărit frumusețea portretului în totalitatea sa.

Cu puține excepții de sentiment sumbru — cîteva autoportrete din ultima perioadă și un portret al lui Utrillo din anii gîndurilor grele — personajele Suzannei Valadon exprimă un optimism reținut, o împăcare cu capriciile existenței, un calm, o siguranță, o fermitate, ce își trag originea din înseși trăsăturile fundamentale ale

Scanned with OKEN Scanner

caracterului și temperamentului artistei. Fermitatea și vigoarea ductului ei liniar sînt reflexul acestor trăsături, tot așa cum — mutatis mutandis — construcțiile geometrice ale lui Theodor Pallady își află corespondentul în inflexibilitatea sa caracterologică, în rigiditatea și glacialitatea sa temperamentală.

Modelele feminine domină în portretistica Suzannei Valadon, începînd cu schițele după capul de expresie al mamei sale, continuînd cu sute de desene și uleiuri ale altor femei din familie, prietene ale ei și ale Madeleinei, modele profesioniste și menajere, soții de cronicari plastici și posesori de galerii, țărăncuțe din Montmagny și Saint-Bernard. Distincția, grația, cochetăria, prețiozitatea, prezente în portretele unor Mary Cassat, Berthe Morisot, Jacqueline Marval, Marie Laurencin, contemporanele ei, nu pot fi întîlnite în portretele Suzannei Valadon, de unde și absența unor personaje din lumea literelor și a teatrului, a burgheziei și a nobilimii în atelierul din rue Cortot sau din avenue Junot. Într-o epocă în care nu lipseau din expoziții „amazoanele“ marilor industriași, de tip Van Dongen, sau „prințese“, de tip Laurencin, Valadon agăța pe simezele expozițiilor sale portretul unui model devenit menajeră, sau al unei menajere transformată în model. Înfățișări modeste, cu gesturi firești, pictură neprotocolară și nedeclamativă, portretele Suzannei Valadon se integrau concepției sale despre oameni, pe care îi dorea deschiși, curajoși, cordiali și intimi. Luminozitatea, claritatea și echilibrul picturii sale traduce seninătatea, liniștea și seriozitatea procesului său de creație, simțit de ea ca o imperativă obligație. Valadon aparținea categoriei de oameni pentru care munca își închide ciclul odată cu viața.

La cele trei compartimente de portrete, propuse mai sus, s-ar putea adăuga și *nudul*, ca portret integral. Spre deosebire de majoritatea plasticienilor care apelează la soluții de anato-

Scanned with OKEN Scanner

mie și mișcare cînd e vorba de nud, Valadon accentuează în așa măsură expresia chipului, încît adesea ești înclinat să acorzi atenție portretului, în pofida invitației de a admira un nud.

Cu excepția cîtorva nuduri masculine — în cărbune și ulei, pentru care Utter, logodnic și soț, i-a servit de model, numeroasele nuduri, realizate preferențial într-o perioadă ce depășește patru decenii, îi sînt furnizate de către modele din rubedeniile tinere și domesticitatea sa. Ca să ajungă la transpunerea pe pînză, Valadon simțea nevoia familiarității vizuale cu modelul. Așa se explică evoluarea nudurilor *in spe* în atelierul și apartamentul artistei, ca în „pădurile sacre" ale lui Puvis de Chavannes. Cînd forma era suficient studiată, și cînd Valadon o putea integra intențiilor sale, nudul trecea din natură pe pînză cu ușurința lucrului îndelung decantat. „L'art ce n'est pas de la rigolade", a auzit odată pe Renoir spunînd, iar vorbele maestrului, care i-a imortalizat superba tinerețe, i-au fost prezente oricînd punea mîna pe penel.

În pictura sinceră, oricît ar căuta artistul să se obiectiviveze, apare totuși ceva din starea psihică în care a creat opera, din dominantele temperamentului său. În genul atît de pretențios al nudului, Valadon s-a obiectivizat neverosimil: pasională și pasionată, artista n-a imprimat nici unui singur nud insemnele felului său de a simți. Nudurilor sale le lipsește acea febrilitate, acea pulsație existențială care au făcut din model, și ulterior din pictoriță, o figură „teribilă". Nudurile sale se situează, în schimb, pe o poziție originală în pictura franceză a timpului, constînd în limitarea suprafețelor de culoare prin contururi acuzate, și deși tonurile sînt adesea crude, acide, percutante, delimitarea prin negru și verde-închis interzice elementelor figurative să devină expresive prin culoare, oprește culoarea să construiască imaginea. Extrem de receptivă pentru grafismul formei, Valadon era,

Scanned with OKEN Scanner

doar în al doilea plan, sensibilă pentru culoare. Apărute după mulți ani de desen în cărbune, portretele și nudurile pleacă de la negru, culoare de suport, suprafață și efect al picturii sale. Personajele trăiesc intens în portretele Suzannei Valadon, dar apar nespiritualizate. N-a urmărit oare Valadon transfigurarea chipului, sau n-a aflat personaje, fizionomii care să incite la această subtilă ilustrare? Înclinăm pentru ipoteza a doua, ținînd seama de comoditatea artistei în depistarea figurilor necesare nudurilor și portretelor.

Cu o pondere mai mică în contexctul picturii sale, peisajul, florile și natura statică, de nivel la fel de susținut, par a fi totuși niște recitative ale unor arii grave. Acesta ni se pare cuvîntul potrivit pentru definirea, printr-un adjectiv, a picturii Suzannei Valadon, indiferent dacă lumina tamisată a camerei acuza reliefurile, sau dacă seninul atmosferei estompa liniile unui peisaj în plină natură. Valadon a îndrăgit ființele mai mult decît natura, decît florile și lucrurile frumoase. Aici aflăm explicația reală a decalajului cantitativ între portretistica sa și celelalte genuri laolaltă. Finalmente, mulți oameni aveau s-o mîhnească, s-o abandoneze, dar — așa cum a răspuns odată marele Enescu — merită să cînți Bach chiar pentru un singur entuziast din sală. Iar Valadon a avut pînă în clipa finală, *întotdeauna* un entuziast care să-i susțină credința în oameni.

*

Eclipsată temporar de faima fiului ei, pictura Suzannei Valadon își ocupă locul cuvenit în galeria artei franceze moderne abia după moartea sa. Din păcate, fenomenul este destul de frecvent. Ca și cum însuși artistul, prin prezența sa, își împiedică evoluția creației. Revelațiile tardive demască fie miopia contemporanilor, fie cauze și mai grave situate în domeniul conștientului. Un sfert de veac de la dispariția sa, un desen de Valadon, în licitația din 24 noiembrie 1964 de

Scanned with OKEN Scanner

la Hôtel Drouot, a egalat aproape cota unui desen de Degas, și întrecut — cu de cinci pînă la zece ori — cota unor desene de Delacroix și Géricault[1].

Suita importantelor prețuiri postume debutează prin expoziția din 1942 organizată de Lucie Valore la galeria Pétridès. În catalogul acestei expoziții de uleiuri, obișnuita prefață este înlocuită de o „scrisoare" semnată de Utrillo. Fiul recomandă, cordial și sentimental, pictura mamei sale, — dacă sîntem dispuși să credem în autenticitatea acestui document. Șase ani mai tîrziu, „Muzeul Național de Artă modernă " din Paris prezintă o amplă expoziție intitulată „Omagiu Suzannei Valadon". După alți șase ani, oficialitatea franceză trimite pictura Suzannei Valadon în Elveția (la Geneva), în Olanda (la Arnhem și Groningen) în 1955, la Londra în 1956. O a doua mare expoziție postumă este vernisată în 1959 la galeria Pétridès. Împreună cu peisaje semnate de Utrillo, o expoziție Utrillo-Valadon este prezentată publicului münchenez în 1960, iar în 1965, o cuprinzătoare expoziție „Utrillo, Valadon, Utter", alcătuită din lucrări realizate exclusiv la Saint-Bernard, este adăpostită de „Musée de la Salle Capitulaire" din Bron, în departamentul francez Ain. Este pentru prima oară cînd operele faimoasei trinități se alătură pe simezele aceleiași săli. Cu o întîrziere de doi ani față de centenarul real al nașterii sale, retrospectiva Valadon de la Muzeul Național de Artă modernă a întrunit un număr impresionant de lucrări: 114 picturi în ulei, 73 pasteluri, desene și gravuri, 43 documente privind raporturile artistei cu Puvis de Chavannes, Toulouse-Lautrec, Degas, Satie, Bartholomé, Herriot etc. În fine, în 1973, la cel de al 84-lea Salon al Independenților, deschis la Grand Palais, sub vechea lozincă „Sans juri ni recompenses", opere de Valadon și Utrillo s-au aflat în compania picturii lui Signac, Van Dongen, Kissling, Gleizes, Lhote,

[1] Cotidianul *Combat* din 15.II. 1965.

Scanned with OKEN Scanner

Metzinger, La Fresnaye și alți notabili ai picturii moderne. S-ar putea să nu fi epuizat lista expozițiilor dedicate Suzannei Valadon sau a acelora la care pictura sa a colaborat, dar cele menționate mai sus sînt, fără îndoială, cele mai cuprinzătoare și mai ilustrative pentru opera și memoria acestei fiice adoptive a Parisului montmartrez.

Dincolo de curente și mode, de concurența furibundă a originalității ajunsă scop în sine, pictura calmă și solidă a Suzannei Valadon liniștește și tonifică, interesează și supraviețuiește fiindcă se înscrie în ceea ce Ambroise Vollard — norocosul negustător de pictură și rafinatul cunoscător al ei, definea ca fiind pecetea geniului francez: „ordinea și echilibrul operei, claritatea ideilor, naturalețea stilului".

Scanned with OKEN Scanner

CRONOLOGIE ŞI CONCORDANŢE

1865, 23 septembrie Se naşte Marie-Clémentine (Suzanne) Valadon, la Bessines-sur-Gartempe, fiică a Madeleinei Coulaud şi a unui tată necunoscut.

Scandal răsunător în lumea artelor şi a presei în legătură cu apariţia la Salon a tabloului Olympia *de Edouard Manet.*

1870 Madeleine Coulaud, cu Marie-Clémentine, pleacă la Paris unde speră să-şi cîştige existenţa ca lenjereasă. Găseşte adăpost într-o mansardă în cartierul Montmartre.

19 iulie *Franţa declară război Prusiei.*

19 septembrie *Începe asediul Parisului.*

1870—71 Marie-Clémentine desenează pe orice suport îi iese în cale. Urmează cursurile primare la o şcoală condusă de călugăriţe.

1880 Debutează ca acrobată la circul Molièr, unde cunoaşte pe Catulle Mendès, Jean-Louis Forain şi Degas. Trece apoi la circurile Fernando (azi Medrano) şi Boum-Boum. Un grav accident, survenit în reprezentaţie, o imobilizează cîteva luni şi-i deschide cariera de model. Asistă la prima paradă a sărbătoririi zilei de 14 iulie.

Se naşte Guillaume Apollinaire.

1882 Se angajează să pozeze lui Pierre Puvis de Chavannes pentru cîteva personaje din marea frescă *Pădurea sacră*. Frecventează concomitent atelierele lui Degas şi Renoir. Pozează lui Renoir pentru panouri avînd ca temă dansul şi ca partener pe André Lhote.

1883, 26 decembrie Se naşte fiul ei, Maurice, pe care îl declară — la al 18-lea arondisment — ca fiind

Scanned with OKEN Scanner

„din tată necunoscut". Maurice se va numi Valadon. Pozează lui Renoir pentru *Umbrelele* şi *Les Grandes Baigneuses*. Îşi schimbă pronumele în Suzanne: se va numi Suzanne Valadon. Primul autoportret în culoare: pastelul datat 1883.

Moare Manet în urma unei cangrene.

1884 Prin pictorul Zandomeneghi, vecin de locuinţă, cunoaşte pe Henri Marie-Raymont, conte de Toulouse-Lautrec-Monfa, care se instalează în Montmartre.

Toulouse pictează o parodie după Pădurea sacră *a lui Puvis de Chavannes.*
Se înfiinţează Societatea Artiştilor Independenţi cu „Salonul" respectiv.

1885 Valadon devine modelul şi prietena lui Toulouse, care o portretizează.

Renoir pictează Cosiţa, *cea mai superbă înfăţişare a Suzannei rămasă în pictură. Degas nu mai pictează decît dansatoare şi nuduri.*

1887 Pozează lui Toulouse pentru *Beţiva*. Pozează pentru multe dintre nudurile lui Degas din epoca 1887—1890.

1888 Rupe legătura cu Toulouse.

1890 Situaţia familială precară, maladia incipientă a lui Maurice o determină la convieţuirea cu un tînăr avocat înstărit, Paul Moussis.

Renoir se căsătoreşte cu Aline Charigot.
Van Gogh se sinucide.
Olympia *intră la Muzeul Luxembourg.*

1891 *Spaniolul Miguel Utrillo y Molins (Molinos) îl recunoaşte pe Maurice ca fiu legitim al său. Maurice se va numi de la 8 aprilie 1891, Maurice Utrillo.*
Începe prietenia cu Erik Satie.

1893 Descoperă pictura lui Paul Gauguin, la revenirea pictorului din Oceania.

1894 Încercări de gravură în atelierul lui Degas.

Toulouse se instalează într-un bordel de pe rue Moulins în intenţia unor compoziţii şi portrete.

1896 Se căsătoreşte cu Paul Moussis şi se mută, împreună cu familia, în apropiere de Paris, la Montmagny. În desenul Suzannei se simte simpatia pentru pictura lui Gauguin.

Scanned with OKEN Scanner

1898 *Moare Puvis de Chavannes.*

1901 *Moare Toulouse-Lautrec.*

1903 Îşi aranjează un „pied-à-terre" în Montmartre, rue Cortot 12.

Moare Gauguin.

1904—1906 Abandonează locuinţa din Montmagny. Revenită la Paris îşi împarte activitatea între pictură şi gravură.

1909 Utrillo îi face cunoştinţa pictorului André Utter (24 de ani), de care Valadon se îndrăgosteşte subit. Valadon şi Utrillo expun pentru prima dată la Salonul de Toamnă.

Utter se instalează în rue Cortot 12. Paul Moussis intentează acţiune de divorţ.
Moare Catulle Mendès.

1911 Împreună cu Utrillo expune pentru prima dată la Salonul Independenţilor. Expoziţie personală la galeria Clovis Sagot.

1912 Vacanţă estivală la Quessant, în Bretagne, cu Utter şi Utrillo.

1913 Călătoreşte în Corsica cu Utter şi Utrillo.

1914 Se căsătoreşte cu André Utter.

Maurice este internat într-un ospiciu.

1915 *Un incendiu distruge parţial cabaretul „Moulin Rouge". Moare Madeleine Coulaud; este înmormîntată la cimitirul Saint-Vincent din Montmartre.*

1915—1916 Expune la galeria Berthe Weill.

1917 Expune cu Utrillo şi Utter la galeria Bernheim-Jeune.

Mor Degas şi Zandomeneghi.

1918 *Utter demobilizat revine în rue Cortot.*

1919 *Moare Renoir.*

1920 Este cooptată societară a Salonului de Toamnă.

1921 Expune la galeria John Lévy, şi cu Utrillo, la galeria Berthe Weill. Petrece vara în Beaujolais.

1923 Pictează *Autoportretul* cu sînii dezgoliţi, la 58 de ani. Vacanţă estivală la Orthez (Basses-Pyrénées).

Scanned with OKEN Scanner

Cu banii lui Maurice, Utter achiziționează vechiul castel din Saint-Bernard.

1924 Expune la galeria Bernheim-Jeune. Este sărbătorită, din inițiativa lui Tabarant, la „Maison Rose". Sînt organizate expoziții Utrillo-Valadon în străinătate.

1927 Expoziție retrospectivă la galeria Berthe Weill. Vacanță estivală la Chatillon d'Azergue. Despărțirea de Utter devine inevitabilă.

1928 La sfatul lui Bernheim, Valadon cumpără o mică vilă în avenue Junot, situată pe locul fostului *maquis*.

1929 Cunoaște pe Lucie și Robert Pauwels, bancher și colecționar din Bruxelles.

1930 Lucrează aproape tot anul la Saint-Bernard.

1931 Expune la galeria „Aux Portiques"; catalogul este prefațat de Edouard Herriot.

1932 Expoziție retrospectivă la galeria Georges Petit; catalogul este prefațat de Edouard Herriot.

1933 Se refugiază în liniștea de la Saint-Bernard. Participă la „Salonul femeilor artiste moderne".
Moare bancherul Pauwels.

1934 Contract de cedare a lucrărilor către Pétridès.

1935 *Utrillo se căsătorește cu Lucie Pauwels (Lucie Valore).*

1938 Expune la galeria Bernier în luna martie.

1938, 8 aprilie. Moare în urma unei hemoragii cerebrale.

1938, 10 aprilie. Este înmormîntată în cimitirul Saint-Vincent din Montmartre.

1942 Expoziție la galeria Pétridès, organizată de Lucie Valore.

1943 *Moare André Utter.*

1948 Expoziția „Omagiu Suzannei Valadon" la Muzeul Național de Artă modernă, din Paris.

Scanned with OKEN Scanner

1954—1956 Expoziţii în Elveţia, Olanda şi Anglia.

1955 *Moare Maurice Utrillo. Este înmormîntat la cimitirul Saint-Vincent din Montmartre.*

1959 *Expoziţie la galeria Pétridès.*

1960 Expoziţie Utrillo-Valadon la München.

1965 Expoziţie Utrillo-Valadon-Utter, la Bron (Ain).

1967 Expoziţia „centenarului“ la Muzeul Naţional de Artă modernă, din Paris.

Scanned with OKEN Scanner

BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ

A. TABARANT *Suzanne Valadon et ses souvenirs de modèle* Bulletin de la Vie artistique, 15 déc. 1921.

ROBERT REY *Suzanne Valadon* Éd. Gallimard — N. R.F., Paris, 1922.

ADOLPHE BASLER *Suzanne Valadon* Éd. G. Crès et Cie, col. „Les artistes nouveaux", Paris, 1929.

NESTO JACOMETTI *Suzanne Valadon* Éd. Pierre Cailler, Genève, 1947.

MARIUS MERMILLON *Suzanne Valadon* Éd. Braun et Cie, col. „les Maîtres", Paris, 1953.

FRANCIS CARCO *L'ami des peintres* Éd. Gallimard, Paris, 1953.

GILBERT GUILLEMINAULT *Le roman vrai des artistes — les maudits, de Cézanne à Utrillo* (Anne Manson) Éd. Denoël, Paris, 1959.

YVES-BONNAT *Valadon* Club d'Art Bordas, Paris, 1968.

Scanned with OKEN Scanner

CUPRINS

Cuvînt înainte 5
Copilul Colinei 7
Model în atelierele lui Puvis de Chavannes și Renoir 14
Prietenia cu Toulouse-Lautrec..... 20
Întîlnirea cu Degas..... 26
Căsătoria cu Paul Moussis. Epoca Montmagny.... 30
Marea aventură. Debutul la Salon 51
Prima expoziție personală..... 65
Căsătoria cu André Utter..... 80
„Apoteoza" familiei 113
Un nume care a rămas..... 145
Cronologie și concordanțe..... 157
Bibliografie selectivă 162

Scanned with OKEN Scanner

Biblioteca de artă

În pregătire:

René Berger
DESCOPERIREA PICTURII

Werner Hofmann
FUNDAMENTELE ARTEI MODERNE

Eugenio d'Ors
VIAȚA ȘI OPERA LUI GOYA

Francine-Claire Legrand
ENSOR NECUNOSCUTUL

Charles Delvoye
ARTA BIZANTINĂ

Jakob Rosenberg
REMBRANDT — VIAȚA ȘI OPERA

Max J. Friedländer
DE LA VAN EYCK LA BRUEGEL

Paul Philippot
PICTURA FLAMANDĂ ȘI RENAȘTEREA ITALIANĂ

D. și J. Sourdel
CIVILIZAȚIA ISLAMULUI CLASIC

Scanned with OKEN Scanner

Marcel Brion
OCHIUL, MÎNA ȘI SPIRITUL PICTORULUI

Hans H. Pars
VIAȚA AVENTUROASĂ A OPERELOR DE ARTĂ

Dimitri S. Lihaciov
PRERENAȘTEREA RUSĂ

Simon Vestdijk
A CINCEA PECETE

Sabatino Moscati
VECHILE CIVILIZAȚII SEMITICE

Kazimierz Michalowski
CUM ȘI-AU CREAT GRECII ARTA

Diego Valeri
GHIDUL SENTIMENTAL AL VENEȚIEI

Gian Pietro Bellori
VIEȚILE PICTORILOR, SCULPTORILOR ȘI ARHITECȚILOR MODERNI

Brassai
CONVORBIRI CU PICASSO

Eugen Schileru
PRELUDII CRITICE

Felix Klee
PAUL KLEE

Atena T. Spear
PĂSĂRILE LUI BRÂNCUȘI

John Pope-Hennessy
PORTRETUL ÎN RENAȘTERE

Scanned with OKEN Scanner

Mikel Dufrenne
FENOMENOLOGIA EXPERIENȚEI ESTETICE

Udo Kultermann
ISTORIA ISTORIEI ARTEI

Michelangelo Buonarroti
SCRISORI urmate de VIAȚA LUI MICHELANGELO de Ascanio Condivi

Gaya Nuño
ISTORIA ARTEI SPANIOLE

Michal Sobeski
ARTA EXOTICĂ

Sabatino Moscati
LUMEA FENICIENILOR

Corrado Maltese
ISTORIA ARTEI ITALIENE

Lvova Evghenia
ARTA BULGARĂ

David Alfaro Siqueiros
ARTA ȘI REVOLUȚIA

* * *

VIITORUL ARTEI

Adina Nanu
ARTĂ, STIL, COSTUM

Robert Klein
FORMA ȘI INTELIGIBILUL

Scanned with OKEN Scanner

REDACTOR : VICTORIA JIQUIDI
TEHNOREDACTOR : PETRE DUMITRU

BUN DE TIPAR : 28.XI.1974.
APĂRUT 1974.
COLI DE TIPAR 7.
PLANȘE TIPAR ADÎNC 12.
C. Z. PENTRU BIBLIOTECILE MARI 7.
C. Z. PENTRU BIBLIOTECILE MICI 7,75.
TIRAJ 18 650+20+90 EX. BROȘATE.

TIPARUL EXECUTAT SUB COMANDA NR. 40 601
LA COMBINATUL POLIGRAFIC „CASA SCÎNTEII"
PIAȚA SCÎNTEII NR. 1, BUCUREȘTI
REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

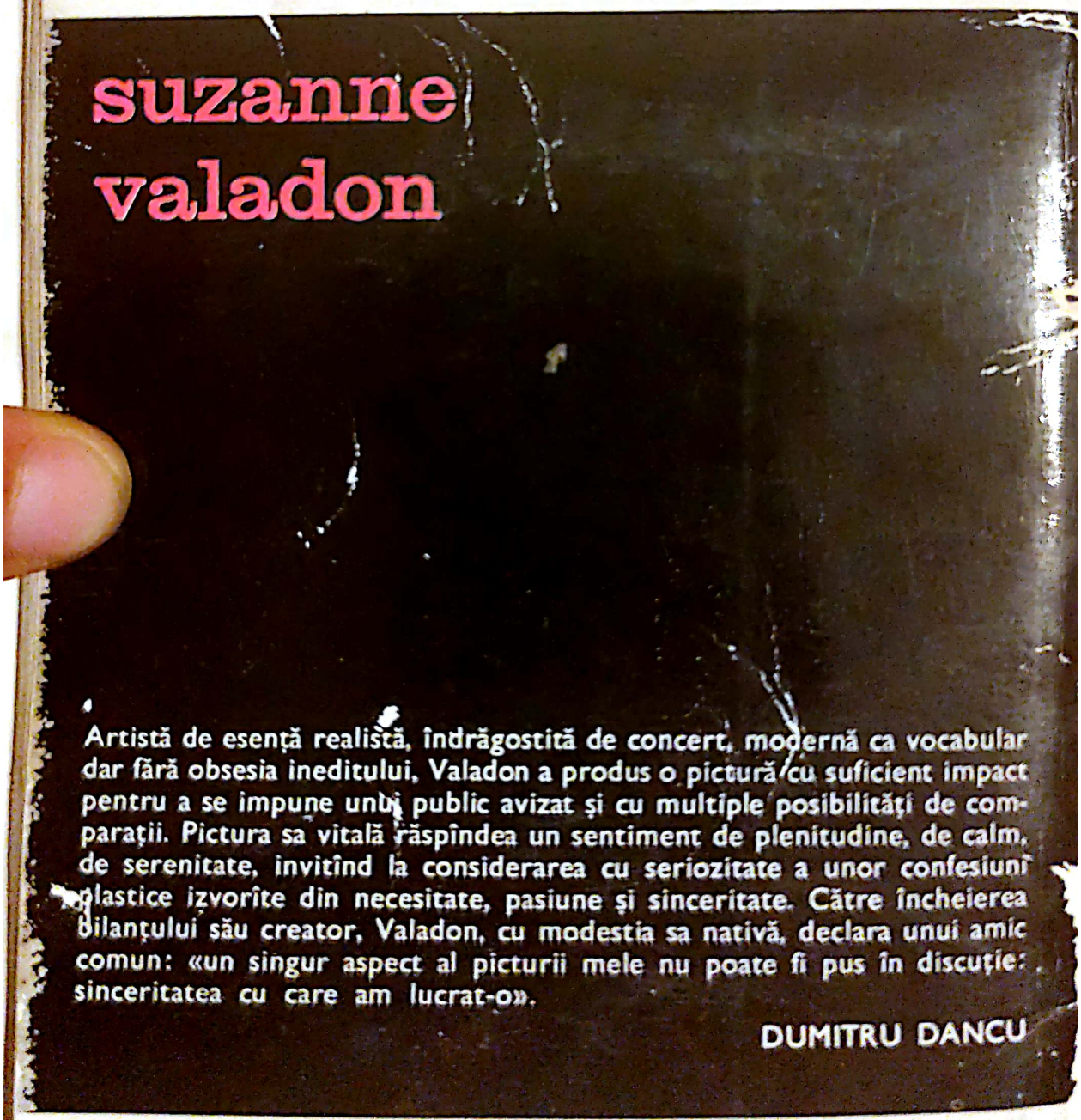
Scanned with OKEN Scanner

Biblioteca de artă

132

Biografii. Memorii. Eseuri

suzanne valadon



Artistă de esență realistă, îndrăgostită de concert, modernă ca vocabular dar fără obsesia ineditului, Valadon a produs o pictură cu suficient impact pentru a se impune unui public avizat și cu multiple posibilități de comparații. Pictura sa vitală răspîndea un sentiment de plenitudine, de calm, de serenitate, invitînd la considerarea cu seriozitate a unor confesiuni plastice izvorîte din necesitate, pasiune și sinceritate. Către încheierea bilanțului său creator, Valadon, cu modestia sa nativă, declara unui amic comun: «un singur aspect al picturii mele nu poate fi pus în discuție: sinceritatea cu care am lucrat-o».

DUMITRU DANCU

Lei 6,50

Scanned with OKEN Scanner